

# KUNSTCHRONIK

MONATSSCHRIFT FÜR KUNSTWISSENSCHAFT  
MUSEUMSWESEN UND DENKMALPFLEGE

MITTEILUNGSBLATT DES VERBANDES DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER E. V.  
HERAUSGEGEBEN VOM ZENTRALINSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE IN MÜNCHEN  
IM VERLAG HANS CARL / NÜRNBERG

7. Jahrgang

Oktober 1954

Heft 10

## FÜNFTER DEUTSCHER KUNSTHISTORIKERTAG HANNOVER 28.—31. JULI 1954

*Vom 28.—31. Juli 1954 fand in Hannover die Fünfte Tagung des Verbandes Deutscher Kunsthistoriker statt. Das vorliegende Heft enthält die Résumés der auf der Tagung gehaltenen Vorträge und der Diskussionen sowie die Berichte über die Mitgliederversammlungen des Verbandes und des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft. Zugrunde liegen die von den Vortragenden eingesandten Zusammenfassungen bzw. die Protokolle der Diskussionen und Versammlungen.*

### VORTRÄGE AM 28. JULI 1954

*Eröffnungsansprache des Vorsitzenden Hans Kauffmann (Köln):*

Ich habe die Ehre, im Namen des Vorstandes des Verbandes Deutscher Kunsthistoriker den Fünften Kunsthistorikertag zu eröffnen.

Ich begrüße hohe Vertreter des Landes Niedersachsen, den niedersächsischen Kultusminister Herrn Voigt, Herrn Staatssekretär Skiba und Frau Regierungspräsident Bänisch, und benütze gern die Gelegenheit, für die Förderung zu danken, mit der unsere Tagung vom Kultusministerium unterstützt worden ist.

Ich heiße die Vertreter der Stadt Hannover, an ihrer Spitze den Herrn Oberstadtdirektor, unter uns willkommen, dieser Landeshauptstadt, die uns in sehr dankenswerter Weise gastlich entgegengekommen ist.

An den Alt-Rektor der Technischen Hochschule und deren derzeitigen Hausherrn richte ich meinen Gruß und statte ihm Dank ab für alle uns gewährte Erleichterung und die freigebige Überlassung der Tagungsräume und schließe alle Vorstände geistlicher und weltlicher Verwaltungen in und außerhalb Hannovers ein, ohne deren verständnisvolle Bereitwilligkeit die Exkursionen für die besonderen Ansprüche der Fachleute nicht vollauf ergiebig werden könnten.

Ein besonderes Grußwort gilt den Vertretern der Deutschen Forschungs-Gemeinschaft, die seit Jahren als Sachwalter der Kunstgeschichte amtieren. Es ist willkommener An-

laß, vor dieser Versammlung öffentlich unsere Dankbarkeit zu bezeugen für alle wirksame Beihilfe, die im kunstwissenschaftlichen Bereich in sehr beträchtlichem Umfang gewährt worden ist.

Unserer Einladung sind auch diesmal wieder Kollegen aus benachbartem und entlegenerem Ausland gefolgt. Wir begrüßen sie herzlich unter uns.

Alle meine Fachgenossen, die Mitglieder des Verbandes Deutscher Kunsthistoriker, heiße ich herzlich willkommen und darf mit Freude feststellen, daß sie aus ganz Deutschland zahlreich zusammengekommen sind. Mit dem Wunsch fruchtbringender Anregung und strenger Selbstkritik begrüße ich unsere jungen Kollegen aus den Reihen der Studierenden.

Von der hohen Warte des Stifterverbandes für die Deutsche Wissenschaft aus ist kürzlich in dem Geleitwort zu dem „Vademecum Deutscher Forschungsstätten“ ausgesprochen worden, daß im lebendigen Gefüge der Wissenschaften „das durch Krieg und Zusammenbruch entstandene Vacuum heute als ausgefüllt gelten kann“. Können wir von seiten der Kunstgeschichte in diese Feststellung einstimmen? Gewiß, mit Genußnahme verzeichnen wir seit unseren letzten Tagungen in Berlin 1951 und Nürnberg 1952 die Wiedereröffnung unserer Italieninstitute, des florentinischen und des römischen, unter souveräner deutscher Leitung 1953; allen, die zu diesem Friedensschluß in der Wissenschaft die Hand geboten haben, zollen wir lebhaften Dank. Wir dürfen feststellen, daß beim Deutschen Institut in Madrid eine Stipendiatenstelle für einen jungen Kunsthistoriker eingerichtet ist. Wir bestätigen die Fortschritte des Münchner Zentralinstituts in seinem Ausbau zu einer überragenden Forschungs- und Fortbildungsstätte, zu einem Forum hochrangiger Fachtagungen, zu einer fest fundierten Heimstätte wichtiger Organe wie des Reallexikons zur Deutschen Kunstgeschichte. Wir hegen die Zuversicht, daß der Deutsche Verein für Kunstwissenschaft wieder auf eine arbeitsfähige Grundlage gestellt worden ist, und daß er gerüstet ist, als Glied im Schwerpunktprogramm der Deutschen Forschungsgemeinschaft die „Monumenta“ mit neuer Kraft fortzusetzen. Wir sehen die Deutsche Kunstwissenschaft gleichberechtigt im Comité International; mit einer ansehnlichen Delegation waren wir auf dem Internationalen Kunsthistorikerkongreß in Amsterdam 1952 vertreten und werden wir trachten, im nächsten Jahr in Venedig zugegen zu sein. Der Wechsel vielversprechender Nachwuchskräfte auf Stipendiatenstellen von verschiedenem Rang im In- und Ausland — in Italien, Frankreich, Belgien, den Niederlanden — fluktuiert wieder mit regelmäßigem, erfreulich kräftigem Pulsschlag. Die Grenzen stehen wieder ziemlich offen. So bewegen sich denn die Studien wieder vor dem europäischen Horizont, und auch die Beschäftigung mit der deutschen Kunstgeschichte orientiert sich wieder an den Maßstäben, die aus der Gesamterscheinung der europäischen Kunst gewonnen und zu gewinnen sind. Der Anschluß an die internationale Wissenschaft ist wieder erreicht und hergestellt.

Indes hat der verzweigte Haushalt unseres Fachs doch nicht überall wieder zu ausgeglichenem Leistungsvermögen zurückkehren können. In dem ehemals so fein und empfindlich ausbalanzierten Zusammenspiel zwischen Theorie und Praxis, zwischen



systematischer Begrifflichkeit und empirischer Kennerschaft, wie es zwischen Museen, Universitäten und Denkmalpflege verteilt war, ist das gesunde Gleichgewicht noch nicht wiederhergestellt. Die ernsteste Sorge bereitet uns, daß große und größere Museumskomplexe unproduktiv lagern, und jedem Schritt zur Wiederbelebung geziemt Anerkennung. Besorgt sind wir Zeuge, daß früher maßgebliche museale Zentren und Schwerpunkte der Kunstforschung aus dem Kreislauf der Kräfte gleichsam ausgeklammert sind. Köln, meine Universitäts- und Kunststadt, ist ein, nicht das einzige Beispiel. Die Forschertätigkeit hat sich von unseren Museen weg verlagert — beruhigende Ausnahmen sind uns allen gegenwärtig —, die doch auf eine ruhmvolle Vergangenheit als Forschungsinstitute zurückblicken. Welch bedenkliches Symptom, daß wir in der Aufarbeitung kritischer Sammlungskataloge mit dem Ausland, mit England, Amerika, Frankreich, Spanien seit längerem nicht Schritt halten, und waren doch einst darin vorbildlich für die Welt! Substanzverlust an unmittelbarer Objektnähe droht, und für das Vertrautwerden des Nachwuchses mit dem wissenschaftlichen Museumsdienst und seinen Forschungsaufgaben schwinden wesentliche Voraussetzungen. Von der Einsicht aller verantwortlich Mitwirkenden erhoffen wir, daß Wege gefunden werden, um dem Museumswesen seine Ausstrahlungskraft im Bildungsleben und seine Funktion in der Wissenschaft zurückzugeben.

Schätzen wir die Gegenwartslage unserer Wissenschaft, ihre heutzutage bestimmenden, vorwärtstreibenden Fragestellungen und methodischen Leitgedanken richtig ein, so zeichnet sich als ein vorherrschendes Charakteristikum ab, daß fächerweise Sonderung im Schwinden begriffen ist, keineswegs bloß in Deutschland. Reine Architekturgeschichte ist selten geworden, desgleichen einseitige oder ausschließliche Betrachtung von Plastik, Malerei oder Kunsthandwerk. Die Überschau wird mehr und mehr zur Regel. Neue Ganzheitsvorstellungen und Realitätsbegriffe haben den Blick für die gegenseitigen Bedingtheiten und Bezogenheiten der Kunstgattungen frei gemacht. In der Zeit der sogenannten abstrakten, undinglichen Malerei ist in der Kunstgeschichte das Verständnis für das polare Gegenteil, für Architektur als abbildende oder darstellende Kunst, herangereift, und Ikonographie oder Ikonologie von Bautypen ist zu einer bestimmbareren Kategorie geworden. Die Sinnggebung, der Begriff der Bedeutung hat Aktualität gewonnen; er legt ebenso die Frage nach inhaltlicher Aussage einer Bauform wie nach der Einordnung eines Bildwerks, seiner Stelle im Ganzen eines Baugesüges nahe.

Eben diese Komplettierung und Wechselseitigkeit macht unsere Tagungen erwünscht und ersprießlich als Plateau für kritische Vorträge und Diskussionen, die uns alle angehen. Bei einigem Übergewicht architekturgeschichtlicher Themen wird sich eine Art Querschnitt durch die Problemlage ergeben, und verschiedene Betrachtungsweisen können einander kontrollieren. Passenden Boden bietet uns dafür Hannover und diese seine Alma Mater.

*Zur barocken Umgestaltung des Langhauses der Lateran-Basilika*

Die sowohl in sich selbst als auch innerhalb des Werkes Borrominis schwer verständliche Barockisierung des Langhauses der römischen Kathedrale Kirche San Giovanni in Laterano erhält durch das Auftauchen neuer Architekturzeichnungen, Urkunden und Quellen in Verbindung mit einer sorgfältigeren Untersuchung des Baues einige Klarheit. Aus der Fülle der zutage geförderten Unterlagen greift der Bericht jene Voraussetzungen heraus, die für den Künstler Borromini mit der Forderung des Auftrags, die Substanz der vorbarocken Hochschiffwand zu erhalten, gegeben waren.

Die Vorstellung vom Aufriß der Hochschiffwand bei Beginn des Umbaus im Jahre 1646 ist durch Rohault de Fleury's irrthümliche Rekonstruktion belastet. Dieselbe erhält ihre wesentliche Bestimmung durch die berühmte Idealvedute mit dem Raumbild der Lateran-Basilika aus San Martino ai Monti, die bis in die jüngste Zeit den Bemühungen um die Wiederherstellung der älteren Bauzustände zugrunde gelegt worden ist. Im Vergleich mit der 1903 von Hermann Egger publizierten Grundriß-Aufnahme aus dem Jahre 1646, dem Detailaufriß der Hochschiffwand aus dem Atelier Borrominis (publiziert 1921 von Kurt Cassirer), sowie einer Reihe weiterer Architekturaufnahmen, mehr oder weniger alle aus dem Stichjahr 1646, erweist sich das Fresko von San Martino als trügerische Quelle. Insbesondere auch dadurch, daß andererseits die minutiösen Beschreibungen des gelehrten Kardinals Cesare Rasponi, die in die Zeit der Bauführung fallen, im vollen Umfange durch die genannten maßstäblichen Bauaufnahmen bestätigt werden. Gegenüber den weitgeschwungenen Arkaden der Vedute von San Martino zeigt die exakte Bauaufnahme erstaunlich niedrige Bogenöffnungen, die recht unglücklich in den Wandzusammenhang eingezwängt erscheinen. Daß dieselben einer nachträglichen Flickarbeit entstammen, geht aus der Bemerkung Panvinis: „*Eugenius (IV.) fere omnes primae contignationis videlicet tophori incendio confractas et ruinosas opere cocto . . . vestivit arcusque inter columnia fecit*“ hervor. Rasponi, der die Archivalien noch sorgfältiger zusammenfaßt, drückt sich wie folgt aus: „*. . . atque intercolumniis arcus adiecit . . .*“

Der für den Architekten Borromini und seinen gelehrten Umkreis mühelos erkennbare Aufbau der älteren Wandstruktur bestimmt, was sowohl die vertikalen wie die horizontalen Grundzäsuren betrifft, das erste Projekt des Künstlers in allen bedeutenden Punkten des Grund- und Aufrisses. Erst als bei der Freilegung der ruinösen Hochschiffwand die geringe Tragfähigkeit der Stützenordnung, ja, die prinzipielle Schwierigkeit, die Wand vor dem Einsturz zu bewahren, im vollen Umfange erkennbar wurde, entschloß sich Borromini in den folgenden Entwurfsstufen zu einer Rhythmisierung der vertikalen Zäsuren (Kolossalpilaster) bei strikter Einhaltung aller horizontalen Linienzüge des älteren Aufrisses. — Nachdem sich die rückwärtige Versteifung der zu konservierenden Wandruine mittels einer massiven Mauer als notwendig erwiesen hatte, kommt es zu einem grundsätzlichen Wandel des Bauauftrages. Drängte die enorm angewachsene Wandstärke zu einer monumentalen Überwölbung des Mit-



telschiffs hin, so war in der für Borrominis Denken charakteristischen Freipfeiler-Konzeption des Grundrisses von Anfang an die Bevorzugung eines vergleichsweise gotischen Konstruktionsprinzips nahegelegt. Borromini hat nachweislich das auf Freistützen ruhende historische System der fünfschiffigen Basilika an den Beispielen von San Paolo fuori le mura und des Mailänder Domes studiert.

Unter dem Eindruck der genialen Konstruktionsidee des Künstlers, der die technischen und finanziellen Vorzüge des Gliederbaues gegenüber dem in Rom seit der Renaissance üblichen Massenbau für seine Gewölbe-Konstruktion zu nutzen wußte (es war damit vor allem die unverhältnismäßig rasche Ausführbarkeit einer umgreifenden Erneuerung garantiert), ging der anfänglich auf einen Teil beschränkte Auftrag auf die Erneuerung des Gesamtbaues über. Der gegenwärtige Zustand ist ein Fragment: er stellt das Ergebnis des ersten, in großer Eile ausgeführten und für das Heilige Jahr 1650 provisorisch hergerichteten Bauabschnittes dar. Der verschollene endgültige Gesamtplan ist uns aus Beschreibungen des 18. Jahrhunderts hinreichend genau bekannt.

Die Gurtrippen der von Borromini beabsichtigten Stichkappenwölbung des Hauptschiffes, deren Ansätze in der Bauuntersuchung vorgefunden wurden, sollten über den Gebälkstützen der Kolossalpilaster zusammentreffen. Ihr Seitenschub sollte mittels eines erstaunlich konsequenten Systems von Außenstreben über die Freipfeiler der Seitenschiffe hinweg auf die in fialenartigen Aufsätzen endigenden Verstrebungen der Außenwand abgeleitet werden. Der gesamte Unterbau des Strebeapparates ist im gegenwärtigen Zustande bereits ausgeführt.

Das Bezeichnende an dieser souveränen Einbeziehung eines historischen Systems ist die Tatsache, daß Borromini ausschließlich an der Nutzung seiner technischen Vorzüge interessiert ist. Ein historistisches Ziel liegt ihm fern, er sucht vielmehr seine Umgestaltung wesentlich am Aufriß-System von St. Peter zu orientieren. Damit entsprach er der Grundintention des Auftrages, die darauf abzielte, nach der Vollendung der Peterskirche auch der eigentlichen römischen Kathedralkirche am Lateran, der alten Rivalin von St. Peter, eine repräsentative Gestalt im Sinne der Zeit wiederzugeben.

#### *Diskussion zum Vortrag Thelen*

Herr *Hempel* betont die Wichtigkeit des behandelten Problems der Beziehungen zu der alten Basilika. Als besonders interessant bezeichnet er die beabsichtigte Wölbung und die Beziehungen zum gotischen System, die dem Aufbau zugrunde liegen. Dasselbe Phänomen findet sich auch bei Chiaveri, wo ebenfalls Versuche zu einer Art Verstrebung gemacht werden. Herr *Gall* wendet sich gegen den Gedanken, die von Borromini verwandten Formen auf das gotische System zu beziehen. Die strebebogenartigen Formen an S. Ivo stammten nicht vom Mailänder Dom, sondern von der Maxentius-Basilika. Der grundlegende Unterschied liege in der Verwendung derartiger Formen bei Borromini, der sie rein dekorativ, nicht als eigentlich tragende Architekturglieder verwende. Herr *Hempel* verweist dagegen auf die bezeugte intensive Beschäftigung Borrominis mit dem Mailänder Dom. Herr *Frey* schließt sich dem an und erinnert noch besonders an den Aufsatz von Dvořák „Borromini als Restaurator“. Graf *Met-*

*ternich* hebt die Unterschiede zwischen der Bauweise Borrominis und der Maxentius-Basilika hervor, vor allem in der Anlage und Massivität der Mauern. Herr *Hempel* geht auf die für die Zeit allgemein charakteristischen Tendenzen ein, Bausysteme zu verwenden, die der Gotik verwandt sind: Versailles (konkave Strebebögen), Dresden (konvexe Strebebögen). Zum Abschluß erläutert Herr *Thelen* noch einmal unter Hinweis auf weitere Mailänder Zeichnungen Borrominis, daß er habe zeigen wollen, wie Borromini sich ein ihm bekanntes Architektursystem der Vergangenheit habe nutzbar machen wollen, um den Massenbau zu vermeiden. Er wollte den Schwierigkeiten von St. Peter aus dem Wege gehen und griff daher nach einem von ihm als zweckmäßig erkannten Mittel — der gotischen Konstruktion.

*Werner Hager (Münster): Guarini*

Die bisherigen Bestimmungen von Guarinis Architektur (Brinckmann, Hans Sedlmayr) vermitteln im wesentlichen eine Morphologie abstrakter Strukturen (Raumzellen, Gewölbeformen). Seine Grundrisse seien aus einem kontinuierlichen „Gitter“ oder „Feld“ ausgesprengt (G. Graeff). Eine eingehendere Betrachtung seiner anschaulichen Formen erscheint geboten.

Guarinis Traktat „*Architettura civile*“ enthält einen historisch bedeutsamen Kursus der darstellenden Geometrie für Baumeister, ferner reiches Erfahrungsgut nüchtern-sachlicher Art, jedoch keine Theorie des eigenen Schaffens. Immerhin finden sich eingestreute ästhetische Reflexionen, darunter ein auffallend wohlunterrichteter Exkurs über die gotische Bauweise, der diese historisch relativierend gegen die „römische“ abhebt. Die Kenntnis der gotischen Konstruktion und Lichtführung ist an Guarinis Bauten nachweisbar.

Die Capella della S. Sindone und S. Lorenzo in Turin, nebeneinander entstanden, beides turmartige Zentralbauten, aber von sehr verschiedenem Charakter, differenzieren die Wand in Schichten, erstere optisch-ornamental, letztere durch eine fluktuierende Raumbühne. Rückgriffe auf Manierismus sind sichtbar; im Aufbau wechseln „feste“ und „unfeste“ Gewändezonen ab. Guarini realisiert das Erscheinungsmäßige seiner Lichträume durch Konfiguration stereometrisch eigenwertiger Elemente. Seine Kunst gibt sich objektiv-rational, unpathetisch und unmalerisch, sie vergegenwärtigt eine harmonische Ordnung des Unendlichen. Fischer von Erlach ist von Guarini unmittelbarer abhängig als bisher aufgewiesen; seine „Historische Architektur“ dürfte Guarinis historischem Denken wesentliche Antriebe verdanken.

*(Diskussion fiel aus.)*

*Herbert Siebenhüner (Würzburg):*

*Der Hl. Georg des Donatello*

An der Statue des Hl. Georg kann festgestellt werden, daß die Figur nicht in ihrem ursprünglichen Zustand überliefert ist: sie weist bedeutende Abarbeitungen im Mantel-Umhang (besonders an der Rückseite und in der Seitenansicht von rechts) und an der



rechten, schildhaltenden Hand auf. Zum ursprünglichen Zustand der Figur ist auf Grund von acht Bohrlöchern ein metallener Kopfschmuck (Blattkranz) und in der Faust der Linken ein herabhängender Gegenstand (Schleuder) zu ergänzen.

Ikongraphisch paßt die Figur nicht in das Bild, das vor und nach Donatello in Florenz und überhaupt in Italien vom Hl. Georg üblich ist. Der balkengeschnürte Schild ist kein primäres Georgs-Attribut; es fehlen die Hauptattribute des ritterlichen Heiligen: Lanze (mit Wimpel) und Drache. Ferner widerspricht der Habitus der Statue jedem Georgs-Bilde nach Ausdruck, Bewegung und Gestik.

Hingegen kann die Statue in ihrem ursprünglichen Zustand als „David als Sieger“ erkannt werden in Weiterentwicklung aus dem Marmor-David und als Vorstufe der florentinischen David-Darstellungen bis zu Michelangelo.

Für den rekonstruierten „David II“ gibt es Urkunden in der florentinischen Domopera, die sichern, daß die Statue von Donatello ist und daß sie von 1409—1413 entstand. Offensichtlich ist dies dieselbe Figur, die aus dem Dom-Magazin von der Arte dei Corazzai e Spadai im Oktober 1415 erworben wurde. Donatello hat sie für die Zunft als Hl. Georg umgearbeitet und ab Februar 1417 das dazugehörige Relief am Tabernakel als echte Renaissance-„Bildunterschrift“ gefertigt.

Die durch diese Umdatierung und Entschlüsselung notwendig werdende Umgruppierung innerhalb Donatellos Frühwerk findet ihre Bestätigung dadurch, daß für den Hl. Markus von Orsanmichele auf Urkunden verwiesen werden kann, die dessen Entstehung ins Jahr 1414 rechtfertigen. Der Markus folgt dem David II und nicht umgekehrt.

#### *Diskussion zum Vortrag Siebenhüner*

Herr Kauffmann schließt sich der Siebenhüner'schen These an, soweit sie die Annahme eines früheren Zustandes der Georgsfigur betrifft, auf die die angeführten Urkunden durchaus beziehbar seien. Hingegen möchte er gegen die Schlußfolgerungen einige Einwände geltend machen. Gegen die Deutung des unteren Reliefs als Kennzeichnung der Figur ist auf die Zunftvorschriften von 1403 zu verweisen, die zudem noch als Wiederholung noch früherer Vorschriften (von 1386) zu gelten haben: danach sollen in den Nischen von Orsanmichele unter den Figuren nicht mehr Gemälde, sondern Reliefs angebracht werden. So weisen auch die — allerdings späteren — Nanni di Banco-Nischen Reliefs auf. Weiterhin wäre zu bedenken, daß es angesichts der vorgeschriebenen Maßangaben für die Figuren von Orsanmichele erstaunlich ist, daß eine für eine andere Stelle gearbeitete Figur gerade diesen Maßen entspricht. Drittens wäre der Sockel des Georg mit dem Sockel des Marmor-David zu vergleichen. Zur Ikonographie des hl. Georg, in der zweifellos viele Übergänge zum David bestehen, wären sowohl die byzantinischen als auch die nordischen Fassungen zu berücksichtigen. Ferner ist zu erwägen, daß für Donatello die Unterschiede zwischen Freifigur und Nischenfigur verbindlich waren, wie er ja z. B. stets nur soweit gearbeitet hat, wie man sieht (Evangelist Johannes). Herr Frey wirft die Frage auf, ob es überhaupt möglich sei, aus der Steinmasse des David den Georg zu schaffen; wie habe man sich die Form des Mantels an der weit herausstehenden Stelle des Schildrandes oder der

Schildspitze vorzustellen. Eine Rekonstruktion des Mantels wäre daher durchaus erforderlich. Herr *Siebenhüner* erklärt dazu, daß er sich selbstverständlich auch schon mit diesem Gedanken beschäftigt, doch von einer Rekonstruktion abgesehen habe, da es ja wohl nicht möglich sei, der Phantasie Donatellos (z. B. Gewand des Marmor-David) nachzukommen. Die Schildspitze müsse dem Goliathhaupt entsprochen haben, das bei einer Quattrocentofigur anzunehmen ist. Gerade die Kauffmann'sche Analyse der Georgsfigur passe viel eher auf einen freiplastischen David als auf den Georg in der Nische. Er geht dann nochmals auf die Urkunden ein, wobei er meint, daß die Urkunde von 1403 die Bestimmung über die Reliefs nicht enthalte. Die urkundlich beglaubigte Davidsfigur könne untergegangen sein, wenn sie sich in privater Hand befunden hätte, doch nicht in der Domopera, so daß man den Verkauf von 1415 durchaus auf sie beziehen kann. Er streift abschließend noch die Bedeutung, die eine aus dieser These resultierende Umdatierung für unsere Vorstellung vom Werk Donatellos habe.

*Chr. Ad. Isermeyer (Hamburg):*

*Zur Rekonstruktion des Julius-Grabes von Michelangelo*

Die Rekonstruktionen des Julius-Grabes weichen noch sehr erheblich voneinander ab, da die Grundlagen, auf denen sie errichtet wurden, schwankend und unsicher sind. Ihre Untersuchung und Sicherung ist also eine dringliche Aufgabe der Forschung. Dazu sollen hier einige Beiträge mitgeteilt werden, die die Architektur betreffen.

1. *Zu den Maßen:*

Wichtig ist die richtige Umrechnung der Architekturmaße braccio und palmo. Das Florentiner Braccio-Maß, das Michelangelo (M.) verwendet, läßt sich (Werkstattzeichnung Frey 53) genau auf 59,4 cm bestimmen. Für den palmo aber kommt, was entscheidender ist, bei den alten Maßangaben zum Julius-Grab sowohl das römische wie das florentinische Maß zur Anwendung, während von der Forschung bisher ausschließlich der kleinere römische palmo als gegeben angesehen und ihren Rekonstruktionen zugrundegelegt wurde. Nachweisbar sind die verschiedenen Palmo-Maße nebeneinander bei den gleichzeitig entstandenen Zeichnungen des Julius-Grabes in Florenz und Wien.

Mit der Annahme verschiedener Palmo-Maße läßt sich die starke Differenz erklären zwischen den Angaben für Höhe und Breite der Vorderseite des Unterbaus des 2. Projektes im Hauptvertrag vom 6. Mai 1513 und im Nebenvertrag vom 9. Juli 1513. Der Widerspruch löst sich auf, wenn man im Hauptvertrag den palmo fiorentino, im Nebenvertrag den palmo romano als gegeben ansieht und annimmt, daß die Breite im Hauptvertrag die geringste Breite mißt in Höhe der Figurensockel, im Nebenvertrag die äußerste in Höhe der umlaufenden Basis, wie das dann im folgenden Vertrag von 1516 ausdrücklich angegeben wird. Die merkwürdige Tatsache, daß gerade der Nebenvertrag mit dem florentiner Steinmetz in palmo romano abgefaßt sein soll, läßt sich vielleicht damit erklären, daß hier auf einen in diesem Maß angelegten Plan der Sixtuskapelle von St. Peter Bezug genommen wurde, für die — was immer übersehen wird — das 2. Projekt vorgesehen war.



## 2. Zu den Zeichnungen:

a) Die beiden (im letzten Kriege vernichteten) Berliner Zeichnungen lassen sich als zuverlässige Zeichnungen nach dem Holzmodell von 1513 nachweisen, freilich nicht als Orthogonal-Projektion, sondern als perspektivisch gesehene Frontansichten. Mit diesen Zeichnungen ist also für die Rekonstruktion des Projektes von 1513 eine wichtige Handhabe gegeben.

b) Die Zeichnungen in Florenz und Wien lassen sich nachweisen als im Sommer 1542 entstandene Zeichnungen nach der auf Grund des Vertrages von 1532 (im Obergeschoß erst teilweise) ausgeführten Architektur.

c) Die fragmentarische Skizze M's. im Brit. Mus. mit der fast vollständigen Fassade des Untergeschosses und einigen ihrer bereits vorhandenen 67 Werkstücke, z. T. mit Maßangaben, ist von J. Wilde kürzlich in Zusammenhang gebracht worden mit einem Brief des Leonardo Sellaio an M. vom 5. Februar 1518 (Italian drawings in the Brit. Mus., Michelangelo, 1953, Nr. 23). Dieser Verbindung kann eine zweite, wichtigere angeschlossen werden mit dem von Frey (Handzeichnungen M's, 119/20, Nr. 249a) veröffentlichten Fragment eines Briefes von M., in dem der Auftrag zur Zählung und Vermessung der in der römischen Werkstatt lagernden Stücke erteilt wird. Dieser Brief ist nicht, wie Frey annahm, an Silvio Falconi gerichtet und 1514 oder 1516 geschrieben. Vielmehr läßt sich als sein Empfänger Pietro Urbano ermitteln, der 1518 den im Brief erwähnten Auftrag ausführte (Frey: Briefe an M., 86).

Die leider unvollständige Zeichnung gibt uns also eine weitere Handhabe für die Rekonstruktion der Projekte von 1513 und 1516 und wird aufschlußreich vor allem im Vergleich mit dem ausgeführten Monument selbst. Dabei ist allerdings zu bedenken, daß von den 1517 vorhandenen 67 Werkstücken durch den Einsturz 1531 mehrere schwer beschädigt wurden und ersetzt werden mußten.

## 3. Zum Monument:

Zum Vergleich mit der Zeichnung im Brit. Mus. ist ein Plan angefertigt worden, in dem das Untergeschoß in seine genau vermessenen Bestandteile auseinander gelegt erscheint. Auf diesem Plan zeigt sich nun z. B., daß beim linken Sockel Würfel und Basis aus einem Stück bestehen, bei den 3 übrigen aber aus zwei Stücken. Da im Projekt 1513 nach der Berliner Zeichnung (vgl. 2a) die Sockel auf einem breiten Nischenpodest unmittelbar ohne Basis aufsitzen, um der liegenden Figur der Viktoriengruppen Platz zu geben, ergibt sich eine Bestätigung des stilistischen Befundes, daß diese drei Würfel 1513/14 für dieses Projekt gearbeitet wurden und daß erst 1516 für das 3. Projekt, in dem in den Nischen nicht Gruppen, sondern Einzelfiguren vorgesehen waren, die Basen hinzugefügt, die Nischen also um dieses Stück erhöht wurden. Für den linken Sockel gibt es zwei Möglichkeiten der Datierung. Er kann schon für das 1. Projekt von 1505 entstanden sein (Tolnay: Rep. f. Kw. 1927); in diesem Fall wäre eine kleine Handhabe gegeben für die Rekonstruktion auch dieses Projektes, zu der im übrigen sichere Anhalte fehlen. Zwecks Verwendung dieses Sockels im Projekt von 1513 hätte seine Basis abgesägt werden müssen. Wahrscheinlicher aber ist, daß der

Sockel erst für das Projekt von 1516 entstanden ist und die drei schon vorher entstandenen Sockel ihm durch Hinzufügung der Basis angeglichen worden sind.

*(Diskussion fiel aus.)*

*Hermann Deckert gemeinsam mit Rudolf Hillebrecht (Hannover):  
Probleme modernen Städtebaus am Beispiel Hannover (mit Rundfahrt)*

Nach kurzer Erläuterung der städtebaulichen Entwicklung Hannovers durch H. Deckert wies R. Hillebrecht anhand eines großen Modells im Neuen Rathaus auf die Zerstörungen dieser Stadt im zweiten Weltkrieg hin. Dieses sorgfältig, nach photographischen Aufnahmen angefertigte Modell gibt den weitgehend vernichteten Baubestand der Innenstadt bei Kriegsschluß 1945 wieder.

Beim Neuaufbau Hannovers gilt es, erhaltene bzw. wiederherstellbare Altstadtbezirke (z. B. Umgebung der Marktkirche, Ballhof) mit den angrenzenden Neubauten in eine maßvolle Ordnung zu bringen und auch nach Möglichkeit die städtebaulichen Fehler der Vergangenheit auszumerzen. Beachtlich sind dafür das neue Leibniz-Ufer mit seinen repräsentativen Gebäuden, das z. T. auf einem zugeschütteten Leinearm entstand, und der erweiterte Ägidientorplatz. Im Gegensatz zu manch anderer deutschen Großstadt ist man in Hannover bestrebt, die Errichtung von Hochhäusern im Stadtkern zu verhindern und diese am Rande der Altstadt in parkartigen Grünanlagen zu erbauen, wo sie zu voller Wirkung kommen und durch ihren Maßstab nicht die Einheitlichkeit der Straßen- und Platzwände sprengen. Vorbildlich auch in seiner architektonischen Gestaltung ist das Continental-Hochhaus am Königsworther Platz (Arch.: Zinsser-Hannover), umgeben von Grünanlagen, die in den ehem. Neustädtischen Friedhof übergehen.

Die zahlreichen Parkanlagen, vor allem der Große Garten im Stadtteil Herrenhausen, bilden die Grundlage für einen geplanten ununterbrochenen Grüngürtel um die Innenstadt. Die Stadterweiterung soll sich durch möglichst selbständige und in sich abgeschlossene Trabantensiedlungen vollziehen, für die der Kern meist durch Vororte gegeben ist.

Auch das Problem der Trümmerbeseitigung wurde in Hannover rentabel und vorbildlich gelöst. Man schüttete den Schutt in die sumpfigen Wiesen am Westufer des nach 1933 künstlich angelegten Maschsees und schuf in diesem unbebaubaren Gelände ein Stadion mit angrenzenden Sportanlagen.

Von den zahlreichen Neubauten in Hannover verdient vor allem das Rundfunkhaus am Maschsee (Arch.: Arbeitsgemeinschaft F. W. Kraemer-Braunschweig, G. Lichtenhahn und D. Oesterlein-Hannover) eine Hervorhebung. An denkmalpflegerischen Arbeiten ist vor allem die Wiederherstellung der aus der Mitte des 14. Jahrhunderts stammenden Marktkirche zu erwähnen, bei deren Neueinwölbung mit vorfabrizierten Kreuzrippen aus Beton auch die heutigen akustischen Erfordernisse einer evangelischen Predigtkirche berücksichtigt wurden.



*Theodor Musper (Stuttgart):*

*Fälschungen und Verfälschungen in der bildenden Kunst*

Fälschungen und Verfälschungen bedeuten Schädigungen des Kunstwerks. Verfälschung ist im Grunde jede Reproduktion, selbst eine Verbesserung bis zur Vollkommenheit bedeutet keine Lösung des Problems: je mehr man sich der genauen Wiederholung nähert, desto unangenehmer werden die dennoch vorhandenen Unterschiede, auf einer unteren Stufe stellt man die Differenz von vorneherein in Rechnung. Besonders mißlich sind plastische Reproduktionen von Bildwerken in einem anderen Material oder verkleinertem Maßstab. Verfälschung bedeutet auch die Anstrahlung öffentlicher Gebäude; entstellend ist vor allem das sinnlose Herausgreifen einzelner Teile durch das Licht.

Die eigentlichen Fälschungen stellen eine andere Kategorie dar. Interessant ist die Rechtslage. Ein Experte, der Fälschungen als echt bestätigt, kann nicht zur Rechenschaft gezogen werden. Andererseits obliegt demjenigen, der eine Fälschung als solche feststellt, die Beweislast, da sonst die Möglichkeit besteht, ihn auf Grund von § 185 wegen „falscher Anschuldigung und Verleumdung“, evt. sogar wegen Beleidigung anzuzeigen. Wenn ihm auch die lautere Absicht bzw. durch § 193 die „Wahrung berechtigter Interessen“ zugebilligt werden dürfte, so hat er doch mit einer Kette von Unannehmlichkeiten zu rechnen.

Angesichts solcher Schwierigkeiten erklärt sich das Verlangen, in der Feststellung von Echt und Falsch zu objektiven Kriterien zu gelangen, wie sie die chemischen oder röntgenologischen Verfahren darstellen. Doch auch hier gibt es Fehlerquellen und Fehldiagnosen. Keine Methode für sich allein führt zu unehlbaren Resultaten. Hinzutreten zu dem technischen Verfahren muß der Kenner.

*(Diskussion fiel aus.)*

*Paul Pieper (Münster):*

*Farbphotographie und Kunstwissenschaft*

Nach Lichtbildern, die in den letzten Jahren beim Landesmuseum Münster hergestellt wurden, ist eine befriedigende, den Originalen entsprechende farbige Wiedergabe von Kunstwerken möglich. Aus genauen Vergleichen zwischen Original und Lichtbild darf geschlossen werden, daß jede Farbnuance richtig, wenn auch etwas intensiviert, erscheint. Als Material ist Kodachrome-Kunstlichtfilm verwendet. Sehr präzises Arbeiten ist Voraussetzung für einwandfreie Ergebnisse.

Diese Lichtbilder zwingen zu der Folgerung, daß mehr als bisher die Kunstwissenschaft des Farblichtbildes sich bedienen sollte. Dem Referenten scheinen dreierlei Anliegen vorzuliegen, für die eine sorgfältig arbeitende Farbphotographie von Nutzen sein könnte:

1. *Dokumentation.* Nach Verlusten, wie sie in die Bestände von Kunstwerken durch den Krieg gerissen sind, erscheint es dringender als je, die Werke zu dokumentieren, ihren Zustand in einwandfreier Wiedergabe zu überliefern. Vor allem für jedes Mal-

werk bietet sich die Farbphotographie an, die der Ganzheit eines Bildes viel eher gerecht zu werden vermag als die Schwarz-Weiß-Photographie. Ganze Sammlungen, Museen, vor allem Ausstellungen, die einen verstreuten Stoff zusammentragen, sollten auf diese Weise festgehalten werden. Auch zur Dokumentierung von Zwischenzuständen bei Restaurierungsarbeiten könnte man sich der Farbphotographie bedienen.

2. *Unterricht.* Der akademische Unterricht, das Vortragswesen verwenden überwiegend noch Schwarz-Weiß-Lichtbilder. Dabei ist es einleuchtend, daß die Farbe als das konstituierende Element der Malerei dadurch nur sehr bedingt zur Geltung gebracht werden kann. Die Farblichtbilder, wie sie zu Unterrichtszwecken heute vielfach vertrieben werden, leiden ganz überwiegend unter einer Verschiebung der Farbwerte nach dieser oder nach jener Richtung der Farbskala. Ein sicheres Kriterium liegt im allgemeinen darin, daß Weiß nicht richtig wiedergegeben wird.

Nachdem Farbdias positive vorhanden sind, die allen Ansprüchen an Farbrichtigkeit genügen, muß erwogen werden, auf welche Weise möglichst systematisch Lichtbildreihen erarbeitet werden können, die bestimmte Themen veranschaulichen. Dabei ist stets zu bedenken, daß auch Reproduktionen in dieser Form die Originale niemals ersetzen können. Das Kunstwerk wird im Lichtbild intensiviert, erscheint im Durchstrahlwerden kontrastreicher, bunter.

3. *Forschung.* Ein Archiv von Farblichtbildern könnte vielen Forschungsaufgaben auf den Gebieten der Farbgestaltung, der Maltechnik, der Farbikonographie dienlich sein.

*(Diskussion fiel aus.)*

*Joseph Gantner (Basel):*

#### *Lionardos vierte Gestalt und das Problem der Anfänge*

Ausgehend von der Abneigung Jacob Burckhardts gegen die „Spekulation über die Anfänge“ wird darauf hingewiesen, daß gerade die Schüler und Bewunderer Burckhardts das Problem der Anfänge ins Zentrum gerückt haben. Während Burckhardt nur allgemein spricht von dem „gewaltigen inneren Bildtrieb, der allen Geist in Formen auszudrücken gezwungen ist“, postuliert Wölfflin eine dauernde Annäherung von Kunstgeschichte und Psychologie. Die Erkenntnis der Persönlichkeit Lionardos kann hier neue Perspektiven eröffnen.

Für die Bildung eines neuen Urteils über Lionardo (= seine vierte Gestalt) sind zwei Voraussetzungen maßgebend: die seit kurzem erreichte, annähernde Vollständigkeit der Facsimile-Publikationen und die Erkenntnis der primären Formen der künstlerischen Gestaltung, ohne welche alle Materialforschung stumm bleiben müßte.

Lionardos „erste Gestalt“ ist das Bild, das die Zeitgenossen vor Augen hatten, im Wesentlichen ohne genauere Kenntnis der naturwissenschaftlichen Arbeiten. Die farblose „zweite Gestalt“, vom Ende des 16. bis zum Ende des 19. Jahrhunderts, ist bedingt durch die Diaspora der Manuskripte, die ersten Versuche, Lionardos „Bücher“ zu rekonstruieren, und durch die völlig undeutliche Abgrenzung des künstlerischen Oeuvres. Für die Bildung der „dritten Gestalt“, seit etwa 1880, wurde maßgebend der Beginn der Stilkritik, die kritische Edition und Transkription des Nachlasses und dadurch be-



dingt die gewaltige Schätzung des Erfinders und Technikers Lionardo. Seit einigen Jahren wird aus den eingangs genannten Gründen die Bildung einer neuen, der „vierten“ Gestalt möglich. Für sie wird hier die entscheidende Bedeutung der „Praefigurationen“ postuliert.

Als Praefigurationen werden alle diejenigen vorbereitenden Formen verstanden, die der Künstler in sich und aus sich entwickelt bis zu dem Augenblick, wo das Werk in die materielle Vollendung eintritt. Am Anfang stehen die „Vorstellungsformen“ (Wölfflin) und die „Strukturlinien“ (Focillon). Es wird betont: die Praefigurationen umfassen alle Äußerungen Lionardos mit denselben graphischen Mitteln. Lionardo unterscheidet selbst ausdrücklich zwischen „scienza“ und „prescienza“ (Cod. Trivulzio), was hier mit den Begriffen „Figuration“ und „Praefiguration“ in Beziehung gesetzt wird. Auch die Eigentümlichkeit der Praefigurationen, daß sie sowohl die Grenzen von Kunst und Wissenschaft wie auch aller Materialien dauernd überspielen, wird auf Lionardos „trasmutazione di forme“ (Mscr. A) zurückgeführt. Diese ist die tiefere Ursache für die Unvollendung seiner Werke. Von hier aus erscheint die Möglichkeit, eine neue Vorstellung von der Einheit des Weltbildes Lionardos zu gewinnen.

Dabei wird es notwendig, sich über das Problem der Anfänge auf Grund der Kunstwerke selbst zu verständigen. In Anlehnung an Wölfflin und Croce wird auf den dialektischen Prozeß in der Seele des Künstlers hingewiesen: die Auseinandersetzung seines schöpferischen Impulses mit dem Gegenstande der Welt, der Natur, die a priori stillos ist. Je näher der Standort des Künstlers an der Natur, um so größer seine Fähigkeit der Objektivierung, seine Unabhängigkeit gegenüber den Elementen, in deren Umkleidung uns jedes Kunstwerk entgegentritt: Gegenstand der Darstellung, Gattung oder Technik, Stil. Einzigartiger Sonderfall Lionardos: sein Standort liegt ganz nahe an der Natur, daher größte Unabhängigkeit von den genannten Faktoren. Seine letzte Absicht ist nicht das materiell vollendete Kunstwerk, sondern die Darstellung des „speculum universale“.

Die bildlichen Demonstrationen des Vortrags beschränken sich auf die Darlegung von vier Problemen, die sich aus den geschilderten Beobachtungen ergeben:

1. *Das Heraustreten der künstlerischen Form aus dem Gestaltlosen.* Ausgehend von den wiederholten Anweisungen Lionardos, der Maler solle sich von gestaltlosen Formen der Natur — Mauerflecken, Wolken, Schlamm, Asche u. a. — zu „varie invenzioni“ anleiten lassen, werden mehrere Zeichnungen Lionardos besprochen, die von Wolken angeregt sein könnten. Eine Gleichsetzung dieser Naturformen mit Wölfflins „Vorstellungsformen“ ist abzulehnen, doch eine Parallelisierung mit den architektonischen Strukturformen (Focillon) erscheint fruchtbar.

2. *Das Nebeneinander von wissenschaftlichen und künstlerischen Skizzen und ihr Niederschlag in den Realitätsgraden der Bilder.* Es wird die vollkommene graphologische Einheit der Skizzen und Aufzeichnungen Lionardos betont, innerhalb welcher erst die eingangs erwähnte „trasmutazione di forme“ möglich wird. Eine Proportionsstudie nach einer menschlichen Figur wird der bekannten Skizze zu einem Engelskopf für die Felsgrotten-Madonna gegenübergestellt, ähnlich zwei Studienblätter zu Was-

serläufen neben dem Hintergrund der „Anna selbdritt“. Schließlich diese verschiedenen Praefigurationen auf einem Blatt (Venedig, 236), wenn auch mit verschiedener Daterung der Einzelheiten. Resultat: Die „trasmutazione di forme“ in diesen Praefigurationen ist die Vorstufe und die Erklärung zu der Abstufung der Realitätsgrade in den späteren Bildern (Mona Lisa, Anna selbdritt). Derselbe Vorgang erkennbar in der Abfolge der Texte zu Naturkatastrophen (z. B. Brief an den „Diodario di Siria“).

3. *Der Realitätsgrad der Skizzen und das Verhältnis zu Gattung und Material.* Die oben geschilderte relative Unabhängigkeit von Gattung und Material wird durch Bilder illustriert: die Entwürfe für Kuppelbauten im Schloßpark von Mailand, verglichen mit Michelangelos Entwürfen zur Peterskuppel; ähnlich der Vergleich von Lionardos Entwürfen zum Reiterdenkmal (mit der isolierten Figur des „Sklaven“) gegenüber Michelangelos Entwürfen für die Medici-Gräber.

4. *Die Praefiguration und das Problem der Stile.* Der große Künstler neigt dazu, nach rückwärts an die Lehrer seiner Lehrer anzuknüpfen und nach vorwärts die Grenzen „seines“ Stiles zu überschreiten. Das letztere besonders geschieht in den Praefigurationen (Hinweis auf die wenig beachtete Arbeit von Antonin Matejček, *Lionardo e il Barocco*, Prag 1949). Die Dokumente ergeben: Ausgesprochen proto-barocke Haltung schon früh im „Hieronymus“ (ca. 1481) neben den noch quattrocentistischen Madonnen-Skizzen der Florentiner Jahre; sodann beide Richtungen nebeneinander in den Entwürfen zu den Reiterdenkmälern; ferner die Skizze zur „Schlacht von Anghiari“ (Rubens!) neben der wahrhaft klassischen Anna selbdritt; schließlich die Katastrophen-Texte als Beschreibungen barocker Situationen und zuletzt die Zeichnungen zum „Weltuntergang“.

Gegenüber dieser Freiheit der stilistischen Haltung ist eine Einschränkung zu machen: Lionardo spricht sich aus im Rahmen der Stile Renaissance und Barock, also verwandter Äußerungen, von deren inneren Einheit Burckhardt noch überzeugt war.

Abschließend werden einige Fragen aufgeworfen, die sich aus diesen Ausführungen ergeben:

- a) Wie steht es um die Praefigurationen bei anderen vergleichbaren Künstlern?
- b) Haben sie nicht dort eine besondere Wichtigkeit, wo dem vollendeten Werk eine lange, oft völlig verschiedene Skizzier-Arbeit vorausgeht? (Rembrandt!)
- c) Wie steht es mit der modernen Kunst? Läßt sich ihr Hang zur Rückbildung der gegenständlichen Formen als eine Art Rückkehr zu den Praefigurationen deuten?

## VORTRÄGE AM 29. JULI 1954

### *Ernst Gall (München): Westwerkfragen*

Die Frage nach der Zweckbestimmung der Westwerke ist neuerdings von Alois Fuchs dahingehend beantwortet worden, daß die Westwerke von Klöstern und Bischöfen für den Besuch des Herrschers bereitgestellte „Kaiserkirchen“ oder „Hofkapellen“ seien (Westf. Zeitschrift 1950, S. 253), wobei diese Zweckbestimmung „allein vollauf



genügen“ soll, ihre gesamte Anlage „restlos“ zu erklären. Irgendwelche urkundlichen und chronikalischen Nachrichten darüber fehlen durchaus; Fuchs glaubt aber seine These aus dem Baubefund des „einzig erhaltenen“ Westwerks von Corvey beweisen zu können, und zwar sieht er in der nur 2,50 m breiten und über eine komplizierte Treppenanlage zu erreichenden Nische im Emporengeschoß den Platz für den Kaiserthron. Der Kaiser hätte hier eingeeengt, sehr unbequem und allein sitzen müssen, ohne Raum für seine Familie und sein Gefolge, überdies ohne die Möglichkeit, den Ostteil der Kirche mit dem Altarraum zu übersehen, wie Fuchs bei einer früheren Untersuchung, die er jetzt völlig außer acht läßt, selbst angegeben hatte. Wie gänzlich anders war der Platz des kaiserlichen Throns in der Aachener Pfalzkapelle auf der sehr geräumigen und gewölbten Empore mit reichlichem Raum für sein Gefolge und die Entfaltung kaiserlichen Glanzes! Die Fuchs'sche Theorie ist also schon an sich schlecht begründet. Die Nische war vermutlich wie diejenige im ersten Obergeschoß für die Aufstellung eines Altares bestimmt; ist doch die Übereinanderstellung zweier Altäre für das Westwerk des 992 geweihten Domes in Halberstadt ausdrücklich bezeugt und auch sonst in Choranlagen bis ins 18. Jahrhundert vielfach festzustellen. Das Westwerk in Corvey war die zweite Mönchskirche des Klosters analog jener Westwerkanlage in Centula (St. Riquier), über die wir im „Chronicon Centulense“ von Hariulf (ed. F. Lot, Paris 1894) sowie in den liturgischen Anweisungen ihres Erbauers Angilbert die genauesten Nachrichten besitzen. Fuchs behauptet auch, das Westwerk von Centula wäre die Kaiserkirche Karls d. Gr. gewesen. Er beruft sich auf die von Hariulf wiedergegebene Inschrift im Westwerk, zitiert aber nur den letzten Satz desselben und übersieht dabei, daß die Inschrift in erster Linie Gottes Schutz für die Mönche und ihr Kloster erfleht und nur zum Schluß auch der Hilfe gedenkt, die Karl d. Gr. dem Bau der Kirche zuteil werden ließ. Die Anweisungen Angilberts enthalten ebenfalls kein einziges Wort, das für das Westwerk die Zweckbestimmung als „Kaiserkirche“ anzunehmen gestattete. An hohen Festtagen war das Westwerk, d. h. die Anräume des eigentlichen Chores, auch für den Laien zugänglich. Ähnlich waren die Verhältnisse in Corvey. Das Westwerk war in erster Linie eine Mönchskirche. Die Emporen über dem Mönchschor im Quadrum des Westwerks und vor allem die Westempore dienten als „chorus angelorum“, worüber wir ebenfalls gut unterrichtet sind, sowohl in Corvey wie in Centula und auch in anderen Kirchen, die eine Empore über einer westlichen Apsis haben (z. B. St. Godehard in Hildesheim). Die karolingischen Westwerke waren also keineswegs nach ihrer Zweckbestimmung „Kaiserkirchen“, sondern die einem besonderen Heiligen geweihten Kirchen in großen Klosteranlagen und Domen, die dem Wechselgesang der betenden Mönche und Domherren dienten und nur gelegentlich auch an hohen Feiertagen Laien zugänglich waren, ferner auch einen willkommenen Platz bei hohen fürstlichen Besuchen boten. Auch der Versuch, in anderen Westchören, wie z. B. in St. Servatius zu Maestricht und in der Mittelzeller Klosterkirche auf der Reichenau, „Kaiserlauben“ festzustellen, muß bei näherer Betrachtung als verfehlt erscheinen. Die Westwerke unterscheiden sich von den sonstigen Westchor-Anlagen im wesentlichen durch die erhöhte Lage des Mönchschores, eine

Anordnung, die den freien Durchgang der Prozessionen zum Atrium erlauben sollte; den dort versammelten Laien konnten aus den Altarwerken das Allerheiligste und Reliquien gezeigt werden, entsprechend der äußeren Altarstellung am Westchor der Hildesheimer Michaeliskirche.

### *Diskussion zum Vortrag Gall*

Herr *Thümmler* erklärt, daß die Rekonstruktion des Kaiserstuhls in Corvey nicht gebilligt worden sei und wieder herausgenommen werde. Er geht dann kurz auf die Restaurierungsarbeiten am Westwerk ein und erwähnt die Entdeckung von Wandmalereien. Der Absatz am Außenbau sei auf die für die Wölbung notwendige Mauerverstärkung zurückzuführen. Den Ausführungen Herrn Galls über Hildesheim schließt er sich an, ähnlich ist es in Minden und auch in Halberstadt und Gandersheim zu vermuten. Das bedeutet eine Konzentrierung dieser Bauform in das altsächsische Gebiet, und zwar in die Zeit von 850 bis in den Anfang des 10. Jahrhunderts. Aus dem häufigen Vorkommen gerade im neueroberten Gebiet möchte man doch auf eine politische Bedeutung schließen, wie auch mit dem Sinken der Kaisermacht das Schwinden der Westwerke einsetzt. Zugleich handelt es sich aber auch um eine landschaftliche Sonderform, und zwar im Unterschied zu den französischen Bauten. Dabei ist daran zu erinnern, daß auch von der französischen Forschung Bedenken gegen die Effmann'sche Rekonstruktion von Centula angemeldet worden sind, wie auch die Aussagefähigkeit der überlieferten Abbildungen in Frage gezogen wird, da manches hier mehr an Ottonisches als an Karolingisches erinnere. Zu den Ausführungen Herrn Galls über die Enge des Raumes und die Kleinheit der Treppe verweist Herr Thümmler auf Lorsch, wo die Treppe noch wesentlich kleiner sei als in Corvey, und fügt hinzu, daß Corvey doch von außen zugänglich war, nicht nur von der Kirche aus. Er erinnert an St. Petri in Soest, wo von der benachbarten Pfalz her Treppenaufgänge festzustellen sind. Herr *Heitz* schließt sich den Ausführungen Herrn Galls an und möchte unter Berufung auf F. Lot u. a. auch die Effmann'sche Centula-Rekonstruktion als verbindlich ansehen. Für die Form selbst zieht er Einflüsse aus dem Osten heran, und zwar von Jerusalem ausgehende liturgische Ideen, die vor allem den Osterkult betreffen. Ebenfalls unter Heranziehung liturgischer Gründe schließt sich Herr *Großmann* der Theorie an, daß in Corvey ein Thron und kein Altar gestanden habe. Herr *Kauffmann* verweist auf St. Pantaleon und Werden, wo kein hochgehobenes Untergeschoß vorhanden sei, da das Westwerk überhaupt keinen Chor enthält. Herr *Gall* meint, daß es sich hier um Taufkirchen handele. Herr *Rensing* betont die engen Beziehungen Corveys zum karolingischen Herrscherhaus. Abschließend faßt Herr *Metz* die Ausführungen dahin zusammen, daß man wohl sagen könne, daß es liturgische Gründe gewesen seien, aus denen heraus die Bauform des Westwerks entstanden sei, daß dann das Kaisertum diese Form aufgegriffen und diesen Bauteil zu seinem Platz gemacht habe.



*Walter Boeckelmann (Stuttgart/Würzburg):  
Zur Interpretation des Pergamentplans von St. Gallen*

In die Zeichnung der Klosterkirche auf dem Pergamentplan von St. Gallen sind bekanntlich fünf markante Strecken mit Fußmaßzahlen eingeschrieben. Zwei dieser Maßinschriften widersprechen aber so sehr den gezeichneten Proportionen der Plankirche, daß ein schlichter Ausgleich zwischen Zeichnung und schriftlichen Maßangaben unbefriedigend erscheint.

Die Frage ist nun, was am Ende gelten soll — die Planzeichnung oder die schriftlichen Maßeintragungen.

Die Bemühungen um diesen Widerspruch haben eine lange Geschichte. Doch ist dabei weder die Unstimmigkeit zwischen Zeichnung und Maßinschriften beseitigt, noch der Bedingung sachbestimmter Forschung — der gleichmäßigen Würdigung der ganzen Urkunde — genügt worden.

Angesichts dieser ungelösten Lage gewinnt ein Gedanke an Überzeugungskraft, der sowohl die Zeichnung als auch die Maßinschriften voll gelten läßt. Hiernach sind uns auf dem St. Galler Pergament *zwei* Kirchenformen gegeben, die gezeichnete und die maßinschriftliche. Die zweite Form ist aus der ersten entwickelt worden. Die gestreckte Grundrißform wurde durch eine gedrungene ersetzt, die quadratisch gebundene Anlage von einer ungebundeneren abgelöst, vielleicht auch (nach Reinhardts Darstellung) das zellenunterteilte Querhaus und abgeschränkte Vierungsquadrat gegen ein durchgängiges Querhaus eingetauscht — nicht umgekehrt!

Möglicherweise verrät sich darin ein Formwandel von allgemeiner Bedeutung, konkret gesagt: eine politische und asketische Rückwendung des Kirchenbaues nach Karls d. Gr. Tode, eine restaurierende Reform auf Betreiben Benedikts von Aniane. Von 814 bis 817 errichtete Benedikt in Inda bei Aachen (Kornelimünster) die Kirche seines neuen Musterklosters. Der mit großer Macht ausgestattete Reformator baute jetzt im Gegensatz zu dem von ihm 779 gegründeten Kloster Aniane auffällig klein und „römisch“. Die Kirche war nur etwa 30 m einschließlich Vorhalle, etwa 22 m ohne Vorhalle lang. Der Hauptaltarraum erscheint nicht quadratisch, sondern oblong verkürzt. Eine abgesonderte Vierung fehlt augenscheinlich. Das Langhaus ist noch gedrungener als nach der Maßangabe in St. Gallen. Überhaupt ist von einem quadratischen Kanon und von zentralistischen Tendenzen aus Karls d. Gr. Lebzeiten nichts mehr zu spüren. Zusammenfassend läßt sich zwischen den Kirchenbauten von Aniane und Kornelimünster der gleiche restaurative Umbruch vermuten, wie er sich zwischen der gezeichneten und der maßinschriftlichen St. Galler Plankirche aufweisen läßt.

Einen anderen Beleg für unsere Auffassung kann die Domgrabung in Köln liefern, bei der sich ebenfalls nicht nur ein, sondern zwei karolingische Kirchengrundrisse ergeben haben. Der zeitlich frühere (Bau VI) scheint dem gezeichneten Plan in St. Gallen ähnlich; vor allem bemessen sich das Chorquadratum (Hauptaltarraum), die Vierung und die Querschiffsflügel als gleich große Quadrate. Eine Planänderung verwarf aber gerade jenen bereits in der Ausführung befindlichen quadratischen Schematismus und

veränderte die Westanlage. Sie dürfte in jener Wendezeit nach dem Tode Karls d. G. geschehen sein.

Wir vermuten, daß auf dem Konzil zu Inda (Kornelimünster) im Jahre 816 zwei Parteien um die künftige mustergültige Kirchenform gerungen haben. Der Kirchenriß ist noch von der alten Karlspartei entscheidend bestimmt worden, hat aber sofort bei der Partei Benedikts Protest hervorgerufen. Niederschlag dieses Einwandes sind die wenigen Maßinschriften. Sie reichen nicht aus, um die künftige Musterform in allen Punkten festzulegen. Erst recht ist man nicht dazu gelangt, das neue Baumuster in einen organischen Zusammenhang mit dem umgebenden Klosterplan zu bringen. Die Gegensätze wurden nicht geschlichtet. Der Widerspruch blieb erhalten.

Das Endziel der neuen restaurativen Partei erfüllt dann auch Einhart, als er seinem (schon gemilderten) Zellenbau in Steinbach i. O. (821/27) eine römische Anlage in Seligenstadt (828/40) folgen ließ. Einhart ist nicht der einzige. Während die römische Kirchenform zu Lebzeiten Karls d. Gr. außerhalb des Fuldaer Herrschaftsbereiches kaum auftritt, bemerken wir römische Eigenheiten nach Karls Tode häufig. Auch der Ausführungsbau der Abteikirche in St. Gallen (830/35) entzieht sich nicht der neuen Zeitströmung mit seinem durchgehenden Querschiff und auffallend kurzen Langhaus.

#### *Diskussion zum Vortrag Boeckelmann*

Nach einigen Erörterungen über weitere Möglichkeiten, wie die Planzeichnung gelesen werden könnte (Herr *Schöne*, Herr *Rosemann*), wird die Frage des zeitlichen Verhältnisses zwischen Schrift und Zeichnung aufgeworfen. Herr *Esser* fragt, ob die Tinte bei Zeichnung und Schrift dieselbe sei, was von Herrn *Boeckelmann* unter Berufung auf Bernhard Bischoff bejaht wird, ebenso die Frage von Herrn *Lehmann*, ob Schrift und Zeichnung gleichzeitig seien. Das Ganze sei möglicherweise eine Kopie, da nachträgliche Eintragungen nicht festzustellen seien; es sei überall dieselbe Hand erkennbar. Herr *Gall* geht auf die Rolle und Bedeutung des Bauherrn ein, auf dessen ausschlaggebende Entscheidung möglicherweise ein solcher Planungswechsel zurückzuführen sei. Die Frage Herrn *Reuthers*, ob es sich um einen Bauplan oder eine Kotierung handele, beantwortet Herr *Boeckelmann* dahin, daß s. E. der Plan die in karolingischer Zeit übliche Form eines Bauplanes darstelle. Wahrscheinlich habe man einlinige Pläne gehabt, in die die Mauerdicken nach innen oder außen einzusetzen waren. Dagegen verweist Herr *Großmann* darauf, daß nach Bramm in Hersfeld die Mauerstärken in dem Plan mitangegeben waren. Anschließend wirft er die Frage auf, ob es sich bei dem gezeichneten St. Galler Plan um einen Idealplan gehandelt habe oder ob er speziell für St. Gallen bestimmt war. Herr *Boeckelmann* erklärt, daß er in dem Plan ein exemplum sehe, dem die Inschriften hinzugefügt wurden. Daß der Plan speziell für St. Gallen bestimmt war, geht aus der Weihe des Hauptaltares an den hl. Gallus hervor. Von Herrn *Klewitz* wird nochmals auf das Phänomen hingewiesen, daß gerade die Kirche, das Hauptstück des Planes, geändert worden sei. Herr *Thümmeler* möchte auch einen möglichen Irrtum in der Beschriftung oder Zeichnung in Betracht



gezogen wissen, z. B. sei im Corveyer Plan ebenfalls ein Fehler unterlaufen. Mit dem Hinweis darauf, daß — ob Idealplan oder Einzelfall — durch dieses alles nur die These Herrn Boeckelmanns bestätigt werde, beendet Herr *Deckert* die Diskussion.

*Werner Noack (Freiburg i. Br.):*

*Stilprobleme der deutschen mittelalterlichen Stadtbaukunst*

Mit dem Anfang des 12. Jahrhunderts tritt das deutsche Städtewesen in ein ganz neues Stadium ein. Es beginnen die planmäßigen Neugründungen von Städten. 1120 gründet Herzog Konrad von Zähringen die Städte Freiburg, Villingen und Offenburg.

Der Stadtplan von außergewöhnlicher Klarheit und Schönheit, der dem Herzog oder seinen uns nicht bekannten Baumeistern bei Beginn seiner großartigen Städtegründungspolitik als Ideal vorschwebte, ist in Villingen infolge besonders günstiger topographischer Verhältnisse nahezu ungestört verwirklicht worden: in ovalem Mauer- ring das Achsenkreuz der beiden großen Marktstraßen, an ihren Enden abgeschlossen von den vier Stadttoren. Die an die Siedler ausgegebenen gleichmäßigen Hofstätten werden in einer überzeugend klaren Aufteilung des Stadtgebiets durch Wohn- und Wirtschaftsgassen angeordnet. In einem Viertel ist der Raum für Pfarrkirche und Kirchhof ausgespart. In Freiburg war der Städtebauer durch die örtlichen Besonderheiten genötigt, diesen Idealplan sinnvoll abzuändern. In Rottweil findet sich ein wenig später (vor 1150) eine sehr genaue Wiederholung des Villingener Plans, in Neuenburg a. Rh. (1170/80) wird auf das Freiburger Vorbild zurückgegriffen.

Diese bedeutende und neuartige Leistung findet sehr bald Nachahmung, vor allem bei den Staufern. Es lassen sich drei weitere besonders charakteristische Formen nebeneinander erkennen, die sich in manchen Fällen untereinander und mit der Achsenkreuzplanung durchdringen. In Augsburg z. B. wird um 1170 an die Prozessionsstraßen eine Erweiterung mit rippenförmiger Abzweigung der Gassen angeschlossen, ebenso in Mühl Dorf a. I. neben einem älteren Straßenmarkt. Ähnlich schon um 1130 Ellwangen oder um 1180 Oberehnheim. An einer Längsachse mit einer oder mehreren Parallelstraßen mit quergestelltem Marktplatz werden etwa Überlingen (1152/54) und Weißenburg i. B. (vor 1180) aufgebaut, in Verbindung mit Achsenkreuz z. B. München (1158). Eine andere Gruppe hat von einer Stelle (einem Tor) meridianförmig ausstrahlende Straßenzüge, die auf eine Querachse stoßen, so die Lorenzerstadt in Nürnberg (um 1140) oder Pfullendorf (bald nach 1167), Brandenburg a. H. (vor 1196). Diese Komposition findet ihre klassische Ausbildung in dem älteren Teil des zähringischen Bern.

Daneben aber stellen wir in Weiterentwicklung charakteristischer Planformen des 12. Jahrhunderts Gruppen von Städten fest, bei denen zwischen zwei Parallelstraßen, die ihrerseits rechtwinklig umbrechen oder zu den Toren spitz zusammenlaufen, ein quadratischer Marktplatz angeordnet ist: Gleiwitz (vor 1246), Anklam (um 1242/43) oder Bruck a. d. M. (1263). Neben einer ständig zunehmenden strafferen Linienführung findet sich allenthalben mehr und mehr eine sehr regelmäßige Aufteilung in rechteckige, dem Quadrat angenäherte Baublöcke, die vor allem typisch ist für die Mehr-

zahl ostdeutscher Kolonialstädte (Neubrandenburg 1248 oder Reichenbach i. Schl. vor 1250) und Deutschordensstädte. Gerade unter den letzteren fallen aber zwei Ausnahmen auf: Elbing (1237) und Marienburg (1272—76). Hier scheinen über die gründenden Komture süddeutsche Einflüsse zur Geltung zu kommen. Die „schachbrettartige“ Aufteilung findet sich aber auch häufig bei Stadterweiterungen im Altreich: Kassell (1330) oder Ravensburg (1350).

Was den Aufbau der Städte anbetrifft, so sei hier nur an einem charakteristischen Beispiel gezeigt, daß sich schon das 13. Jahrhundert des Stadtbildes als Ganzes bewußt war: das Breisacher Siegel (erstmalig an einer Urkunde von 1266) gibt in abgekürzter Form das Bild der Stadt auf dem Berg über dem Rhein.

#### *Diskussion zum Vortrag Noack*

Herr *Großmann* verweist auf die von Heß behandelte Übernahme des Villinger Schemas durch die Landgrafen von Thüringen. Seine Frage nach den Aufrissen der Städte beantwortet Herr *Noack* dahin, daß sich außer den Stadttoren nichts rekonstruieren lasse. Herr *Palm* betont die Bedeutung der historischen Situation für derartige Entwicklungen, da hier eine kolonisierende politische Macht erforderlich sei. Herr *Reuther* geht auf das Fortifikationsproblem ein, das s. E. zu Kreisformen gezwungen habe. Dagegen verweist Herr *Noack* auf ebenso beliebte Rechteckformen in der Anlage befestigter Plätze und Herr *Frey* schließt sich dem an unter Hinweis auf Wiener Neustadt, das seine rechteckige Anlage auf ein römisches Castrum zurückführt. Herr *Gall* betont die für die Entwicklung wichtige Bedeutung der Städte als Sitz der Landesherren und hebt ferner die landschaftliche Verschiedenheit in den Stadtanlagen hervor, vor allem im Hausbau. Herr *Frey* geht nochmals auf das Problem des Fortwirkens bzw. der Wiederaufnahme römischer Grundrisse ein, wodurch von vorneherein eine große Regelmäßigkeit der Anlagen bedingt war. Doch Herr *Gall* möchte das Fortwirken der römischen Grundrisse nicht überschätzt wissen: man habe die Steine usw. benutzt, aber doch ziemlich willkürlich über den römischen Fundamenten neu gebaut, und zwar den Bedürfnissen angepaßt. Frau *Rosenau* fragt, ob sich diese Entwicklung auch auf die Verhältnisse anderer Länder, z. B. England, anwenden lasse. Herr *Noack* führt aus, daß er sich mit der englischen Entwicklung nicht beschäftigt habe, die französischen Grundrisse seien jedoch völlig von den deutschen verschieden.

#### *Eleanor Consten (Aachen):*

##### *Einordnung der Hui-hsien Figuren in die Kunst der Chou-Zeit*

Es soll hier versucht werden, die Frage der Datierung und der Einordnung der Kleinplastiken aus schwarzem Ton, die unter dem Namen des angeblichen Fundortes Hui-hsien in Nord-Honan bekannt wurden, (1946 erstmalig von Max Loehr in *Monumenta Serica* publiziert und um 450 v. Chr. datiert) in die Kunst des späten Chou mit Hilfe der Stilanalyse voranzutreiben und die Datierung zu berichtigen.

Es gibt aus der späten Chou-Zeit keine Menschendarstellungen, die den Hui-hsien



Figuren ähneln. Doch es ist unwahrscheinlich, daß für Grabbeigaben, wie es die Hui-hsien Figuren waren, ein neuer Kunststil entstand. Von den Chin-ts'un Dienern, ebenfalls Grabbeigaben, wurden sie nicht angeregt. Aber viele Übereinstimmungen verbinden sie mit den menschlichen Figuren auf den sog. Jagdbronzen (um 300 v. Chr.), so daß ein gemeinsames Vorbild — in der Malerei — angenommen werden kann. Auf der bilderreichsten Jagdbronze, dem Hu der Sammlung Jannings, jetzt Palast-Museum Peking, sind die Menschenbilder von der Linie bestimmt, deren abstrakter Bewegungswert sie von allen älteren Menschendarstellungen unterscheidet und sie mit den Hui-hsien Figuren verbindet. Jagdbronzen und Hui-hsien Figuren haben den Anschluß in den Chan-kuo Stil (5.—3. Jahrhundert v. Chr.) gefunden. Daß die Einzelheiten des Gesichts und Gewandes, wie sie die Diener-Figuren von Chin-ts'un noch aufweisen, aufgegeben wurden, können wir nun nicht mehr als primitiv ansprechen, sondern als eine Neuerung, die nur dann möglich wurde, als die Künstler es wagen konnten, den Menschen auf *einen* Aspekt auszurichten, wie sie es mit den Tieren schon immer getan hatten.

Die Kostümkunde kann vorerst nur wenig zur Einordnung der Hun-hsien Figuren beisteuern. Doch bestätigt sie die Zugehörigkeit zu den Jagdbronzen, die die Stilanalyse ergab, so daß auch für die Hui-hsien Figuren ein Datum um 300 v. Chr. angenommen werden kann. Wichtiger als der kostümgeschichtliche Befund ist der Anteil der Kleidung am Bild des Menschen, sowohl auf den Jagdbronzen als auch bei den Hui-hsien Figuren: das Gewand *ist* die Figur. Dies wird hier zum ersten Male deutlich, es wird durch die ganze chinesische Kunstgeschichte bei dieser Absage an den Naturalismus bleiben.

Die Menschendarstellungen der folgenden Jahrhunderte: die hölzernen Grabfiguren von Ch'ang-sha (vielleicht noch 3. Jahrhundert v. Chr.), die tönernen Grabfiguren der Han-Zeit (ca. 200 v. Chr. bis 200 n. Chr.) sind volle Erben dieser Tradition. Auch die Ersatzformen für die Malerei der Han-Zeit aus dem 2. Jahrhundert n. Chr. in den Steinreliefs der Gräber aus Ssuh'uan und Shantung, in den bemalten Tonplatten im Museum in Boston und dem Lackkorb von Lolan gehören einer späten, ja der Endphase jenes Stiles an, den wir mit den Hui-hsien Figuren und den Jagdbronzen zum ersten Male fassen konnten.

*(Diskussion fiel aus.)*

*Anna Maria Cetto (Bern):*

*Die romanischen Kreuzständer in Chur und Hannover*

Die beiden bedeutenden Altarkreuz-Ständer wurden bisher lediglich stilkritisch behandelt und entweder in die 2. H. 12. Jh. oder in die 2. H. 11. Jh. datiert. Das verschollene gemeinsame Urbild hielt man (Falke-Meyer) für ein byzantinisches Werk des 11.—12. Jahrhunderts. Bislang war es nicht geglückt, den inschriftlich am Churer Kreuzfuß genannten Auftraggeber Nortpertus praepositus und den Künstler Azzo zu identifizieren.

Der Vortrag beschreitet methodisch neue Wege, indem er sich der Inschriften-Hermeneutik bedient. So wird zunächst die richtige Aufstellung beider Werke ermittelt, deren jedes aus einer Basis sowie einem Schaftteil besteht, und alsdann der Sinngehalt der inschriftlichen Verse interpretiert. Sie sprechen eine großartige kosmische Kreuzes-Theologie und Christus-Adam-Mystik aus, die letztlich den Schriften des hl. Irenäus entstammen. Die Aufrichtung des Kreuzes über Adams Grab in der Weltmitte, über dem Umbilicus mundi, knüpft an Lokal-Traditionen von Jerusalem an.

Diese Vorstellung von der „Crux victrix“ — erneut und ganz besonders gehegt von der Generation des siegreichen 1. Kreuzzuges — machen die beiden Kreuzständer sichtbar, indem jedes einzelne ihrer Form-Elemente — sogar bis zu den stets für „nur ornamental“ erklärten Ranken — etwas ganz Bestimmtes darstellt. Das erhärten einige z. T. kaum bekannte Vergleichs-Abbildungen.

Der Abkürzung „Dei gra . . .“ der Stifter-Künstler-Inschrift des Churer Werkes wird ein doppelter Sinn entnommen. „Nortpertus Dei gra . . . . . praepositus“ wird gelesen: „Norbert durch Gottes Gnade Praepositus von Gottesgnad“ (bei Kalbe a. d. Saale, Erzbistum Magdeburg) und auf den hl. Norbert († 1134), Gründer des Praemonstratenserordens und Erzbischof von Magdeburg (1128—34), bezogen, der 1131 den Grundstein zu Kloster Gottesgnad gelegt hat. Dadurch wird das Churer Werk um 1131—34 datiert. Das Chronicon Gratiae Dei nennt unter den ersten Kloster-Insassen einen „Marquard, der auch Azzo genannt wird“.

Nahe verwandt dem Churer Kreuzständer, der sich mühelos in die sächsische Skulptur der 1. H. 12. Jh. einordnen läßt, erweist sich die Bronze-Grabplatte des Friedrich von Wettin († 1152), zweiten Nachfolgers des hl. Norbert als Erzbischof von Magdeburg. Sie dürfte vom gleichen Meister Azzo oder mindestens aus dessen Werkstatt stammen.

Der Kreuzständer könnte als persönliches Geschenk des hl. Norbert an Konrad I. von Biberegg, Bischof von Chur (1122—1145), dorthin gelangt sein. Es wäre denkbar, daß die Schenkung mit jenem historischen Zug von 1132 in Verbindung steht, da Norbert mit Lothar III. die Alpen überschritt und nach Roncaglia reiste.

Es werden auch Wege aufgezeigt, wie der andere Kreuzständer — vermutlich das Werk eines an der Maas geschulten Meisters der 2. H. 12. Jh. — als Schenkung Heinrichs des Löwen nach Lüneburg gelangt wäre.

Das gemeinsame Vorbild beider Kreuzständer kann kein byzantinisches Werk des 11. oder 12. Jahrhunderts gewesen sein, weil seine Ikonographie in der mittel- und spätbyzantinischen Kunst keine Parallelen findet. Es muß ein abendländisches Werk gewesen sein, und zwar möchten wir annehmen eine Monumental-Bronze, wie die großen siebenarmigen Leuchter und wie die Bernward-Säule in Hildesheim, die ja ebenfalls ursprünglich ein Kreuz trug. Das Urbild muß mindestens 5 Inschriften getragen haben.

Da die Symbolik des Ganzen mit Ideen des hl. Norbert, insbesondere dem Grundriß seiner Klosteranlage von Prémontré, eng verwandt ist, darf man annehmen, dieses Monumental-Bronzekreuz habe in einer der Haupt-Klostergründungen des hl. Nor-



bert gestanden, in Prémontré, Floreffe, Kappenberg oder St. Marien zu Magdeburg. Am ehesten in Magdeburg, wo, wie wir wissen, ein Monumentalkreuz hinter dem Kreuzaltar in der Vierung stand, worunter Norbert 1134 beigesetzt ward.

Der außerordentliche Aufbau der Kreuzständer hat ihnen den Ruhm der Originalität und Einzigartigkeit eingetragen. Ihre Basis stimmt aber genau überein mit der Basis eines Atrium-Brunnens, den der Jesuit Wiltheim im 17. Jahrhundert in einem Codex der Abtei St. Maximin bei Trier dargestellt fand. Dieser Bronze-Brunnen war bekrönt von einer Figur Christi mit dem Weinstock und trug 5 Inschriften. Das als Vorbild der Kreuzständer angenommene Monumentalkreuz übernahm die gesamte Basis des Brunnens und variierte den Oberteil in ein Kreuz über Säule und Adams-Sarkophag, während der Folkard-Brunnen, ein Werk der 2. H. 12. Jh., ehemals im Kreuzgang von St. Maximin, das Gesamtprogramm des Atrium-Brunnens übernahm und nach unten eine umfangreiche Variation mit zahlreichen Inschriften hinzufügte.

Offenbar war der erwähnte Atrium-Brunnen einmal von St. Maximiner Mönchen geschaffen worden, der Dedikations-Inschrift zufolge vielleicht für einen Kaiser. Das ikonographische Programm des Brunnens ließe es wohl zu, daß er bereits in ottonischer Zeit entstanden wäre, für einen der großen Gönner von St. Maximin, vielleicht um 970 für Ottos d. Gr. Dom in Magdeburg, wohin er ja schon bei der Klostergründung im Jahre 937 aus St. Maximin Mönche berufen hatte.

*(Diskussion fiel aus.)*

*Bruno Bushart (Stuttgart):*

#### *Vorstufen der Parler-Gotik in Schwaben*

Hinsichtlich der Frage nach dem Ursprung der Parler-Gotik hat sich die Forschung in zunehmendem Maße auf Köln geeinigt. Doch gerade für den Mutterbau der Parler-Kunst, den Chor von Heiligkreuz in Gmünd, sind weder Kölner Einflüsse zu finden noch in Köln Vorstufen festzustellen. Es soll hier die Herkunft eines Wesenszuges untersucht werden, der fast allen Parler-Bauten gemeinsam ist: die Umbildung des Baues mit Hilfe von Kontrastierung, Differenzierung und Steigerung der Architektur auf den Chor hin. Dieser Wesenszug zeigt sich bereits in Gmünd. Der Chor erhält nahezu die gleiche Grundfläche wie das Langhaus, und im einzelnen setzt eine starke Differenzierung ein: das Langhaus ist dreischiffig und eingeschossig, der Chor dagegen fünfschiffig und dreigeschossig; Gewölbe und Fußboden des Chores liegen beträchtlich höher; das Mittelschiff des Chores ist um eine Säulenbreite schmaler. Auch im Außenbau ist die Unterscheidung beider Teile im Sinne der Steigerung auf den Chor hin zum Ausdruck gebracht.

Die Anfänge der Entwicklung zu diesen Bauformen reichen bis ins 13. Jahrhundert zurück und lassen sich in Schwaben und am Oberrhein in der Pfarrkirchen-, Zisterzienser- und Bettelordens-Architektur aufdecken. Vor allem ist auf Salem und seine Nachfolgebauten, wie Kaisheim, hinzuweisen. In Salem zeichnet sich der Chor durch engere Fensterstellung, feinere Profile und stärkere Vertikalisierung gegenüber der Geschlossenheit des Langhauses aus und erhält eine reichere und vielräumige, nach der

Mitte und Höhe gesteigert differenzierte Gliederung. Auch im Außenbau ist im Vergleich der Westfassade zur nördlichen Querhausfassade Ähnliches festzustellen. Kaisheim bedeutet eine weitere Entwicklung auf die Parler-Gotik hin. Auch an den ersten Plan des Augsburger Domes muß hier erinnert werden, der entwicklungsgeschichtlich einerseits zwischen Salem und Kaisheim, andererseits zwischen Salem und Gmünd steht. Der Chor von Zwettl, der in der österreichischen Tradition isoliert ist und dort auch keine Nachfolge findet, entspringt derselben Wurzel. Für Einzelformen dieser Bauten sind westliche Vorbilder als maßgebend anzusehen, vor allem ist auf den Chor von Notre Dame in Paris hinzuweisen.

*(Diskussion fiel aus.)*

*Heinz Rosemann (Göttingen):*

*Ausstrahlungen der Parler-Bauhütte im südlichen Niedersachsen*

Eindeutig bezeugen die zwei Büstenkonsolen und der Christuskopf in der Eingangs-laupe des Göttinger Rathauses ihre Zugehörigkeit zum Schulgut der Prager Dom-bauhütte (Ausführung erste Jahre des 15. Jhdts.). Ungefähr gleichzeitig sind die Büstenkonsolen in Kämpferhöhe der Westvorhalle am Fuße des Göttinger Jakobi-kirchturms entstanden. Über den Ausbau der oberen Geschosse wird ein Vertrag 1425 mit Hans Rutenstein aus Hildesheim abgeschlossen. Sein Werk verrät ebenfalls noch einen Zusammenhang mit Prager Ausstrahlungen.

Rutenstein läßt sich 1411—17 in Hildesheim nachweisen. Dort wird damals die romanische Hauptpfarrkirche St. Andreas durch einen erstaunlich aufwendigen Neubau ersetzt: Grundstein 1348 zum Chor, am nördlichen Langhaus-Seitenschiff 1404 und 1415. Die Anlage mit Umgang und Kapellenkranz entspricht dem Grundriß des Pra-ger Domes (nicht der bis ins 15. Jhd. beibehaltenen Lübecker Tradition). Die eigen-willige Begegnung von Triforiumszone und Obergadenfenster, die ungewöhnliche Bildung der Strebebogen, dekorative Einzelheiten an der Sakristei und ihre Wölbung deuten mehr oder minder in dieselbe Schulrichtung.

Bereits Conrad von Einbeck hatte 1388 mit dem Beginn des Chorbaus der Moritz-kirche in Halle einen zeugungsfähigen Ableger der Parler-Schule nach Mitteldeutsch-land verpflanzt, von dem aus sich zahlreiche verwandte Bauten abzweigten (z. B. Bernburg, Zerbst; vgl. W. Schadendorf Diss. Göttingen 1953). Einzelheiten bezeugen über weite Entfernungen (Regensburg—Halberstadt) die Ausbildung des Meisters noch in der Prager Hütte oder als Enkelschüler unter einem älteren Mitarbeiter Peter Parlers. Wie die Filiation im einzelnen vor sich gegangen sein mag, gilt es noch zu entschlüsseln. Woher haben etwa der Dom von Nordhausen oder die Cyriacuskirche in Duderstadt ihre Parler-Formen bezogen?

In dem Westbau der Braunschweiger Andreaskirche erinnert das Maßwerk entfernt an die Querschiff-Fenster von Halberstadt (Prager Provenienz), andererseits der Turmaufbau formal an Göttingen. Noch in der 1434 vollendeten Annenkapelle der Braunschweiger Martinikirche (auch in der Vorhallen-Architektur des Altstadt-Rat-hauses?) sind Einzelheiten dem Musterbuch der Parler-Schule entnommen. Unmittel-bare Zusammenhänge scheinen über Braunschweig zwischen Halberstadt und Hildes-



heim die weitgehende Entsprechung der Maßwerkbezeichnung und Pfeilerform bestimmt zu haben.

Ihre äußerste Reichweite nach Westen erzielt die Auswanderung Prager Bauformen mit dem Chor der Lambertikirche in Münster (4. V. 14. Jhdt.), dem nicht wesentlich jüngeren Chor der Paulikirche in Soest und schließlich überaltert und modifiziert mit dem Chor der Reinoldikirche in Dortmund (1421—1450). Weit nach Norden steht isoliert in der westfälisch-niedersächsischen Bautradition der Chor der Marienkirche von Osnabrück aus dem 15. Jahrhundert wegen seines basilikalischen Aufbaus mit offenem Strebewerk über dem großflächigen Umgang, der seitengleich mit dem inneren Chorschluß angelegt ist. Ähnliche, etwas ältere Lösungen, wie die Liebfrauenkirche in Worms (1381) oder die Marienkirche in Stralsund (1382), verzichten auf stärkere Überhöhung des Mittelschiffes, um die geschlossene Körperlichkeit nicht durch offene Widerlager auflockern zu müssen. Daß sich hier die Tendenz zur hallenmäßigen Angleichung (Jakobskirche in Brünn, Pfarrkirche in Kempen) einschaltet, liegt in der allgemeinen Entwicklung nach 1350. Um 1400 wird die Baumasse wie durch einen „gotischen“ Impuls aus der behäbigen Breite emporgedrängt: Martinskirche Landshut gegen 1390, Ulmer Münster nach 1392, Nikolaikirche in Lüneburg 1407/09. In dieser überterritorialen Stilströmung steht der Osnabrücker Chor wie die Hildesheimer Andreaskirche außerhalb der bodenständigen Bautätigkeit. Eine weitgehende Parallele zu ihm bietet die Zeichnung eines Chor-Grundrisses und seiner Ostansicht auf einem zerschnittenen Pergament der Staatlichen Graphischen Sammlung München. Da die Rückseite, auf der die Zusammengehörigkeit der drei Pergamentstücke ebenfalls nachzuweisen ist, neben halbierten Grundrissen einer Hallenkirche mit gestaffeltem Chor und andererseits mit Umgang und Kapellenkranz Pfeiler- und Gewändeschnitte des Chores von Zwettl aus der ersten und vor allem aus der zweiten, mit Parler-Formen arbeitenden Bauphase wiedergibt, wird die Verbindung zwischen Osnabrück und der Prager Quelle offensichtlich. Eine Übermittlung über Köln, wohin die Beziehungen in der Parler-Familie lange wach blieben, ist nicht naheliegend, weil neben der bildhauerischen Auswirkung typische Bauformen der Parler-Schule in Köln (mit Ausnahme des Chores der Andreaskirche?) nicht nachzuweisen sind.

*(Diskussion fiel aus.)*

*Hans Reuther (München):*

*Der Gewölbebau des mainfränkischen Barock 1650—1760,  
seine Formgebung und Konstruktion*

Am Beginn der Entwicklung des Gewölbebaus im mainfränkischen Barock steht die auch über der Vierung kreuzgewölbte Karmeliterkirche zu Würzburg von Antonio Petrini (beg. 1660). Mit seiner dortigen Stifthauserkirche (1670—1691), einer einschiffigen basilikalischen Kreuzkuppelkirche mit Wandpfeilern, schuf er den ersten monumentalen Sakralbau des fränkischen Barock, dessen Vierungskuppel auf Pendantifs und Gurtbogen aufgelagert und als ein achtseitiges Klostersgewölbe auf entsprechendem Tambour ausgeführt ist. Dieses Wölbschema plante Petrini auch für die ab 1677

erbaute Stiftskirche St. Stephan zu Bamberg (vgl. Riß 39, Planmappe unbestimmter Provenienz, Staatl. Bibliothek Bamberg). Dagegen entstand der Fuldaer Dom (1704 bis 1712) ganz unter den Einflüssen von Joh. Dientzenhofers römischer Studienreise (1699—1700). Außer der auf einem runden Tambour ruhenden doppelschaligen Vierungskuppel mit indirekter Belichtung der inneren massiven Wölbschale und doppelter Laterne übereinander treten Ovalkuppeln bzw. Kreiskuppeln, ebenfalls über einem Kranzgesims auf Pendantifs ruhend, bei den Seitenkapellen in Erscheinung. Balthasar Neumann nahm dieses Schema bei seiner 1727—1743 erbauten Abteikirche zu Münsterschwarzach (ab 1821 abgebrochen) auf.

Dagegen zeigt die Waldsassener Abteikirche (1685—1704, Arch.: Abraham Leuthner und Georg Dientzenhofer) in ihrem Langhaus nach Carlo Luragos Ideen (Passauer Dom) zwischen Tonnenstreifen drei quergelagerte Hänge- oder Stutzkuppeln mit horizontal abgeschnittenen Scheiteln, denen Kalotten von Ellipsoiden aufgesetzt sind, die aus kleineren Radien bestehen. Zu beachten sind auch die ovalen Scheitelausschnitte der Emporen-Unterwölbungen.

Eine Sonderstellung nimmt die 1710 von Joh. Dientzenhofer begonnene Abteikirche zu Banz ein, die erstmalig in Böhmen ausgebildete Wölbformen nach Mainfranken überträgt. Die Langhausgewölbe sind zum Grundriß halbjochig verschoben. Ihre Wölbschalen sind nicht aus geometrisch reinen Formen zusammengesetzt, sondern aus mehreren geometrischen Grundformen verschmolzen (z. B. Korbbogentonne mit Ellipsoid), von denen mittels Raumschnitten nur noch Restflächen erhalten bleiben, die zwischen sphärisch verlaufende Gurte eingespannt sind.

Die Wölbformen B. Neumanns sind dagegen aus geometrisch reinen Gebilden zusammengesetzt. Bei der Würzburger Residenzkapelle wird ein dominierendes ellipsoides Kuppelgewölbe leicht gestelzt, das in seiner Längsachse zwei kleinere quergelagerte Ellipsoidgewölbe mit höherer Stelzung tangiert.

Das Bamberger Modell von 1744 bildet die Grundlage für die Ausführung der Wallfahrtskirche zu Vierzehnheiligen. Das große Langhausgewölbe über dem Gnadenaltar stellt kein einheitliches Ellipsoidgewölbe dar, da sich über den Rücksprüngen an den Ecken von Vierung und kleiner Vierung stichkappenartige Wölbteile ansetzen, die mit Restflächen eines Ellipsenzylinders verschleifen, dessen Wandung durch die innere Wandfläche der Obergadenmauer gegeben ist. Dasselbe Merkmal kehrt auch bei den Ellipsoidgewölben über dem Hochaltar und über der Orgelempore zum Mittelgewölbe hin wieder. Die Gurtbogen sind daher nicht nur Schnittlinien durch die stichkappenartigen Wölbteile, sondern zugleich solche durch die Zylinderwand. Die Einwölbung erfolgte erst 1761—1763 durch den B.-Neumann-Schüler J. J. Michael Küchel mit flacheren Scheitellinien der drei Langhausgewölbe.

Der Ausführungsriß für die Abteikirche zu Neresheim (Slg. Eckert 120) zeigt einen griechischen Kreuzgrundriß mit Vierungskuppel, die als längsgerichtete ellipsoide Pendantifkuppel auf freistehenden Säulenpaaren ausgebildet ist (Pendantifbildung analog zu Münsterschwarzach). Langhaus und Mönchschor werden von je zwei quergelagerten Ellipsenkuppeln überwölbt. Die einschneidenden Stichkappen über der obersten Fen-



sterreihe bilden im Gegensatz zu Vierzehnheiligen an ihren Durchdringungslinien einen breiten, abgetreppten Rahmen, so daß ein doppelschaliger Gewölbeeindruck erreicht wird. Sämtliche Kuppeln durchdringen sich nicht nach geometrischer Regel, sondern sind mittels sphärisch geführter Gewölbeschnitte zur Raumvereinheitlichung analog zu Banz geöffnet.

Am Anfang des reinen Zentralbaus steht die 1685—89 von Georg Dientzenhofer erbaute „Kappel“ bei Waldsassen, deren Einwölbung über dem symbolhaften Grundriß (Kernraum: eine Triangel) durch Halbkuppeln erfolgt, die an ein sphärisches Dreieck anschließen. Die Weiterentwicklung dieser Wölb-Ideen läßt sich vornehmlich theoretisch im sog. Dientzenhofer-Sammelband und im Skizzenbuch des Jos. Walch (beide im Bayer. Nat. Museum), sowie in den neun „Konzepten“ für die Wallfahrtskirche Burgwindheim bei Bamberg (Univ.-Bibliothek Würzburg, Delin. I, 2) verfolgen.

Spiegelgewölbe, Muldengewölbe und ellipsoide Segmentgewölbe überspannen die Treppenhäuser und großen Säle der Neumannschen Schlösser bzw. seiner Residenzprojekte. Segmenttonnen finden bei Brückenbauten Anwendung (z. B. Seesbrücke zu Bamberg von 1751; Slg. Eckert 349).

#### *Diskussion zum Vortrag Reuther*

Herr *Boll* weist auf die Bedeutung des ausgebreiteten Materials für die Neumann-Forschung hin und geht auf Windheim sowie die Sala Terrena in Pommersfelden ein. Auch Herr *Franz* schließt sich den Ausführungen des Vortragenden im Hinblick auf die Gewölbeformen an. Herr *Esser* vertritt die Auffassung, daß die Gewölbeausführungen in Vierzehnheiligen mit flachen Scheitellinien durch Küchel doch auf eine Idee Neumanns zurückzuführen seien, was von Herrn *Reuther* abgelehnt wird.

#### VORTRÄGE AM 31. JULI 1954

*Alfred Neumeyer (Mills College):*

##### *Die aus dem Bilde blickende Figur*

Aus der vorliegenden Literatur (Buschor, Kaschnitz, Schweitzer, Pinder, Beenken, Frey) geht hervor, daß der aus dem Bild den Beschauer anblickenden Figur eine ganz eigentümliche Stellung sowohl im Bildgefüge als auch in der Bildfunktion gegenüber dem Betrachter zukommt, deren historische Entwicklung geklärt und deren Aufgabenbereich methodisch geordnet werden sollen.

Die frühesten Darstellungen ausdrücklich dem Beschauer zugewendeter Gestalten finden sich im Bereich einer Kunst mit psychologischem Realitäts- und illusionistischem Wirklichkeitsanspruch. Plinius als Schriftquelle, pompejanische Malerei als Anschauung vermitteln uns zum ersten Male den direkten Bezug auf den Beschauer. Das bekannte Phänomen der Fixierung der Pupille in der spätantiken Kunst spiegelt sowohl das allmähliche Verschwinden eines mit dem Kunstwerk zusammen konzipierten Außenraumes wider, wie es auch Veränderungen im geistigen Habitus anzeigt.

Die Funktion eines räumlich und geistig „gerichteten“ Blickes kann im Mittelalter durch drei Motivationen bestimmt werden. Das Bewußtsein von „oben“ und „unten“

bleibt als räumliche wie als dogmatisch-religiöse Kategorie bestehen und verlangt nach zeigenden und aufwärtsblickenden Gestalten. Ihr verknüpft ist die dogmatische Zeige- und Lehrfigur, die den Betrachter anspricht, ohne ihn räumlich oder individuell zu definieren. *Revelatio* und *presentatio* erscheinen als Antriebe zur Gestaltung des einheitlichen, kausal geordneten Raumes und zur Verankerung der Beziehung zwischen Objekt und Betrachter in einer zeitverknüpften Wahrnehmung. Vom italienischen Nischengrab mit Vorhang haltenden Engeln bis zu van der Goes' Montfort-Altar, in dem Propheten den Vorhang beiseite ziehen, wird dem Beschauer das Geheimnis enthüllt. Endlich wird das zu Beginn des 14. Jahrhunderts sich aus einem größeren erzählenden Zusammenhang lösende *Gnadenbild* zum heilspendenden Kultobjekt, das durch Blick und Geste sich dem Verehrenden ausdrücklich zuwendet.

Die dogmatische Lehrfigur, *revelatio* und *presentatio* stimulieren nun ihrerseits den Prozeß räumlicher Vereinheitlichung, der in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts bereits zu Vorstufen des Illusionismus führt. In diesem Sinne müssen die verschiedenen Darstellungen sich über eine Brüstung lehrender Figuren verstanden werden, die erstmals auf einer Werkzeichnung für das Baptisterium von Siena um 1360 konzipiert wurden. und in den Figuren Karls IV. und seiner Gemahlin in der Kirche zu Mühlhausen (1360—90) ihre Verwirklichung fanden.

In dem Augenblick, in dem die Parallelperspektive den einheitlichen „Systemraum“ (Panofsky) erschafft, wird auch dem Betrachter ein fester Platz zugewiesen, und ein Wechselspiel der Beziehungen kann innerhalb der Sehpyramide aufgenommen werden. Von Masaccios Trinitätsfresko führt ein Weg steigenden Illusionismus' zu Veroneses Fresken in der Villa Maser, um schließlich im Hochbarock zu einem Austausch der Wirklichkeiten zu gelangen, wie ihn Bernini in seinem „due teatri“ beschreibt.

Neben der Funktion der aus dem Bilde blickenden Figur als einer illusionssteigernden Mittlergestalt fallen dieser noch weitere Aufgaben seit dem 15. Jahrhundert zu. Künstler und Stifter als Gegenpol des Betrachters gewinnen an Bedeutung. Im Herausblick geben sich die in der Gruppe noch halbanonym verborgenen Urheber des Werkes zu erkennen. Als Anfangspunkt dürften Rogiers Brüsseler Rathausbilder gelten. (Die Diskussion des Porträts muß hier als zu weitläufig übergangen werden.)

Schließlich wird seit dem Beginn des 16. Jahrhunderts der Blick zum Träger des intendierten Stimmungsgehaltes, der dem Betrachter die Identifizierung mit dem Bilde erleichtern soll. Dies setzt voraus, daß das Bild nicht mehr Träger allgemein gültiger, objektiver Wahrheiten ist, sondern daß es der Gestaltung subjektiver Stimmungen dient, die im Beschauer eine ähnliche Gestimmtheit hervorzurufen wünscht. Mit Correggio und dem Manierismus wird die Schwellenfigur zu einem eigentümlichen, modernen Ausdrucksmittel, in dem die Grenzübergänge zum Betrachter sowohl akzentuiert wie auch verschliffen werden. Die Rampenfigur faßt gleichsam den Lebensgehalt der Bildbühne in sich zusammen und projiziert ihn nach außen.

Gegen eine solche Sensualisierung des Bildeffektes und Verschleifung der „ästhetischen Grenze“ tritt ein Gegenschlag im Zeitalter des Klassizismus ein. Die Kunst bedarf nicht mehr eines Bildes nach außen, da sie selbst ganz Anschauung geworden ist.



### *Diskussion zum Vortrag Neumeyer*

Herr *Middeldorf* erinnert an die aus dem 13. Jahrhundert stammenden Fresken von S. Piero a Grado, worauf Herr *Neumeyer* auf ähnlich räumlich-illusionistische Formen bei Giotto verweist, die er auf den Einfluß der Malereien von S. Maria Antiqua zurückführen möchte. So ließen sich auch die Fresken von S. Piero a Grado erklären. Herr *Frey* führt noch ergänzend ein römisches Stadttor in Perugia mit herunterschauenden Götterfiguren an. Herr *Busse* geht auf das Problem der „Raumverschränkung“ ein, wie sie vor allem durch die Rückenfigur (Maria von Burgund) erzielt wird, und weist darauf hin, daß in der Plastik die Raumverschmelzung mit anderen Mitteln erreicht wird (Himmelfahrt Mariae in Rohr), wozu er noch weitere Beispiele aus dem Bild blickender Figuren aus dem 18. Jahrhundert anführt. Herr *Neumeyer* betont nochmals, daß erst der Klassizismus die Ablehnung dieser Bildformen bringe, und verweist für die Herkunft der zugleich in das Bild und aus ihm herausgewandten Figur auf Andrea del Sarto. Abschließend geht Herr *Hoeltje* noch auf die besondere Bedeutung des Blickes bei Giotto ein.

### *Heinrich Zimmermann (Berlin): Peter Spitzer*

Den Ausgangspunkt des Vortrages bildet das 1569 datierte Epitaph-Gemälde für Melchior Fendius mit der „Darbringung Christi“ in der Wittenberger Stadtkirche. Dieses war 1902 auf der Kunsthistorischen Ausstellung zu Erfurt zu sehen und von Friedländer Lucas Cranach d. J. zugeschrieben. Von Cranachs Stil verrät die Tafel nichts. Sie gibt auch nicht den Innenraum der Wittenberger Schloßkirche wieder, wie angenommen wurde, sondern zeigt deutlich Anklang an die Innsbrucker Hofkirche. Auch die vom Rücken gesehene kniende Maria erinnert an Wolf Huber und den Innsbrucker Künstlerkreis. Es ist gewiß erstaunlich, Anklängen an diesen Stil in einer Tafel von 1569 zu begegnen. Komposition, Verteilung der Figuren zeigen eher die Art eines Freskomalers als eines Malers von Staffeleibildern.

Mit diesem Gemälde geht das Epitaph-Bild für Sara Cracow, gleichfalls in der Stadtkirche in Wittenberg, zusammen. Das dritte Bild in dieser Kette ist das Gemälde mit der Auferweckung des Jünglings zu Naim, ein Gedächtnisbild für den Hamburger Studenten Franz Olderhorst, der 21jährig in Wittenberg 1565 starb. Es zeigt die älteste Ansicht der Stadt Hamburg, die für den 1572 datierten Stich von Braun und Hoogenberg als Vorlage gedient hat, während die Bauten im Vordergrund Motive des Schlosses, der Stadtkirche und des Rathauses von Wittenberg wiedergeben. Die Ansicht der Stadt Hamburg geht nun stilistisch aufs engste zusammen mit dem einzig gesicherten Werke von Peter Spitzer: dem fünfteiligen Prospekt der Stadt Braunschweig aus dem Jahre 1547. Das einzige Original dieses Werkes befindet sich in der Herzog-August-Bibliothek in Wolfenbüttel und ist vom Künstler selbst aquarelliert. Die Farben erinnern an die Kölderer-Werkstatt in Innsbruck und nicht an die der Illustratoren in Nürnberg, wo der Holzstock nach allgemeiner Ansicht geschnitten wurde. Das letzte Werk Peter Spitzers sind die beiden Stifter-Tafeln der Schloßkapelle in Celle, 1570 entstanden.

Zwischen dem 9. September und dem 22. Oktober 1571 ist Spitzer in Braunschweig gestorben. In Innsbruck ist Spitzer von 1524—1528 nachweisbar, in Braunschweig von 1533—1562. In Wittenberg besitzen wir datierte Werke von 1563—1569. Damit schließt sich der Ring. Daß Spitzer kein geborener Braunschweiger war, geht auch daraus hervor, daß er 1544 das Bürgerrecht dort erwirbt. Die Nachforschungen in Innsbruck und Wien haben bisher über seine Tätigkeit in Tirol keinen Erfolg gehabt. Auch von seiner über drei Jahrzehnte sich erstreckenden Tätigkeit in Braunschweig fehlen bisher noch Originale und Kopien seiner Werke, eine Lücke, die noch auszufüllen ist, damit die künstlerische Gestalt Peter Spitzers noch mehr Leben erhält.

#### *Diskussion zum Vortrag Zimmermann*

Herr Heise schließt sich der Zuschreibung der Celler Bilder an Spitzer an, ebenfalls Herr Pieper, der im Anschluß daran die Frage aufwirft, ob sich nicht unter den Ludger Tom Ring zugeschriebenen Bildern noch weitere finden lassen, die mit Spitzer in Zusammenhang gebracht werden können, wie z. B. der Altar im Metropolitan Museum in New York. Herr Zimmermann erklärt, daß er sich auch in diesem Zusammenhang mit dem Altar beschäftigt habe, doch hier eine Zuschreibung an Spitzer ablehnen möchte.

*Theodor Müller (München):*

#### *Zum gegenwärtigen Stand der Erforschung der deutschen Plastik des 15. und 16. Jahrhunderts*

Auf Grund der Aussagen und Interpretationen Pinders entstanden nach dem ersten Weltkrieg die wichtigsten regionalen Monographien über die deutsche Monumentalplastik des 14. und frühen 15. Jahrhunderts. Leider sind dabei wesentliche zentrale Komplexe nur eingekreist, nicht aber systematisch durchforscht worden. Dies gilt z. B. von der sogenannten Parler-Plastik mit der weiten Verzweigtheit ihrer Filiationen. Was zur Aufklärung dieses Kräftefeldes unternommen wurde, waren überwiegend hüttengeschichtliche Untersuchungen in dem Dreieck Köln—Breslau—Mailand. Abgesehen von aphoristischen Hinweisen Kletzls und Pinders versäumte man aber bisher das Phänomen der Parler-Plastik zusammenzusehen mit parallelen Erscheinungen im Bereich jener verstreuten Bauskulpturen niederländischer Genesis, aus denen man wegen der Vernichtung der großen Formate gezwungen ist, die Prämissen für das Werk Claus Sluters zu extrahieren.

Die durch Pinder aufgestellte „Genealogie“ der Typen der sogenannten „Schönen Madonnen“ bedarf heute auf Grund unserer erweiterten Denkmälerkenntnis wesentlicher Korrekturen. Burgund scheint an dieser Typenbildung nur mittelbar beteiligt. In Burgund entsteht um 1400 der Prototypus jener Gewandfigur, die in der deutschen Plastik die Nachfolge des Stiles der sog. Schönen Madonnen angetreten hat. Den westlichen Madonnentypus aber, der den deutschen sog. Schönen Madonnen adäquat ist, repräsentiert am besten die Marmor-Madonna im Rijksmuseum in Amsterdam. Sie ist in jenen flandrischen Landschaften beheimatet, von denen schon seit dem 14.



Jahrhundert wesentliche Anregungen auf die niederrheinische, niederdeutsche und norddeutsche Plastik eingewirkt haben. Pinder hatte das Phänomen der deutschen Plastik um 1400 allzu einseitig aus dem Aspekt des damals neu bekannt gewordenen Bestandes der österreichisch-böhmisch-schlesischen Landschaften gesehen. Es ist notwendig, den zahlenmäßig vergleichsweise seltenen Bildwerken, die im Westen aus dieser Zeitphase die verschiedenen Bilderstürme (einschließlich der Restaurationen) unverehrt überlebt haben, im Rahmen der Geschichte der deutschen Plastik eine größere Aufmerksamkeit zu widmen, als es bisher geschehen ist.

Beispielsweise ist anzunehmen, daß Multscher jene merkwürdig fortschrittliche Welt des Westens selbst kennen gelernt hat. Als Beleg ist zu verweisen auf die innere Bezogenheit der Bildvorstellungen der Votivreliefplastik von Tournai, der Marienkrönung am Schloß zu La Ferté-Milon, des Steinreliefs eines Gottvaters aus Bourges im Louvre, der Engel an Sluters großem Grabmal in Dijon, des St. Louis de Chatillon aus der Ste. Chapelle von Bourges, des niederländischen St. Bavo im Metropolitan Museum in New York, des Sluter'schen Christophorus in St. Louis. Aus westlicher Steinmetztradition erwächst auch die technische Zubereitung der Bildwerke eines Nikolaus Gerhaert. Die stehengebliebenen Führungslinien des Zahneisens schaffen bei seinen Werken Oberflächenwerte, wie sie die deutsche Bildhauerkunst vordem nicht gekannt hatte.

Bange hat betont, daß der Beginn einer selbständigen Kleinplastik mit ihren besonderen Komponenten im Hinblick auf Produktion und Konsum in Deutschland ein Merkmal der Zeit um 1500 gewesen sei. Ich glaube nicht, daß diese Zäsur richtig gewählt ist; denn alle Symptome der sammlerisch-liebbhaberischen Neigungen des Auftraggebers, das damit verbundene Moment einer möglichen Retrospektive und die beginnende innere Profanität auch bei religiösen Motiven treffen wir schon seit 1400 an, wenn auch hauptsächlich wieder im Bereich der niederländisch-flandrischen Kunst und seltener in der binnendeutschen Kunst. Es gibt zahlreiche Beispiele für Verwertungen von Inventionen der Frühzeit und der Mitte des 15. Jahrhunderts in der deutschen Kleinplastik des späten 15. und frühen 16. Jahrhunderts. Ferner beobachten wir seit der Frühzeit des 15. Jahrhunderts das Aufkommen von plastischen Reproduktionen in billigen Materialien (z. B. Papiermaché) zum Zweck der Mengenherstellung, und es ist interessant, daß die Plastik seit dieser Zeit der Breitenwirkung zu dienen beginnt, wie es ebenso vom Holzschnitt gilt.

Meller und Bange haben die Inkunabeln einer autonomen deutschen Bronzeplastik noch in der Zeit um 1500 gesucht. Vor allem seit Weinberger erkannt hat, daß die Katharinenbüste der Frick-Coll. in New York von Multscher stammt, kann kein Zweifel sein, daß auch die ersten Verwirklichungen einer deutschen Bronzeplastik in jenem Sinn, wie er für die Renaissance typisch geworden ist, in die Frühzeit des 15. Jahrhunderts zurückreichen. Wieder scheint Schwaben der fruchtbare Boden für diese Neubildung gewesen zu sein. Die Brunnenfigur eines Narren in burgundischer Hoftracht, die Standbilder des Konrad von Weinsberg und seiner Gattin in Schöntal, die Kreuzigungsgruppe am Hochaltar im Westchor des Augsburger Domes (1447)

sind — außer der Büste Multschers — die gewichtigsten Belegstücke dafür. Seit der gleichen Zeit gibt es auch schon Bronzeplaketten in größerer Zahl.

Wenn man von der eigentlichen Goldschmiedeplastik absieht, dann bieten Elfenbein und Alabaster die am meisten adäquaten Formgelegenheiten für die Anfänge einer selbständigen Kleinplastik der deutschen Spätgotik. Auch auf diesem Gebiet ist die entscheidende Arbeit zur Ordnung der überkommenen Beispiele und zur Erkennung der möglichen Schwerpunkte der Produktion erst noch zu leisten. Wieder scheint dabei der Westen eine gebende Funktion ausgeübt zu haben, wobei nicht Paris, sondern vor allem die flandrischen Lande als wichtigste Quelle der Kräfte und weitreichenden Anregungen anzusehen sind.

Bei der Erforschung der deutschen Altarplastik des 15. Jahrhunderts rächt sich, daß das opus completum zu wenig berücksichtigt wurde. Die formalen Übereinstimmungen von Schnitzerei und Malerei im gleichen Werk erweisen, daß mehrfach die künstlerische Persönlichkeit eines Meisters für beide Tätigkeiten maßgeblich war. Diese Kommunität scheint bei der Entstehung des neuen, merkwürdig barock anmutenden Stiles der oberdeutschen Plastik im ersten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts von entscheidender Bedeutung gewesen zu sein. Es ist kein Zufall, daß wir die frühesten Daten dieses Stiles auf den in Wien entstandenen Holzschnitten von Lukas Cranach und in der Zeichenkunst von Altdorfer antreffen. In der Plastik fehlen, soweit ich sehe, Inkunabeln gleicher Art und gleichen Ranges. Vielmehr sind die Inventionen der neuen körperlichen und räumlichen Vorstellung innerhalb der Plastik von den gleichen Quellen gespeist, die für die Entstehung des sogenannten Donaustiles in der Graphik und in der Malerei maßgeblich gewesen sind. Auch an der Plastik Augsburgs im ersten und zweiten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts ist dies zu zeigen. Es handelt sich dabei nicht um die Übernahme von Motiven, wie man mit viel Fleiß die Rolle des Meisters E. S. oder die Auswertung von Kupferstichen und Holzschnitten Dürers in der Plastik sorgfältig untersucht hat, sondern es handelt sich im weitesten Sinn des Wortes um Stilbildung. Dadurch, daß von diesem Moment an auf die Plastik außerplastische Komponenten einwirken, entstehen im 16. Jahrhundert Formkomplexe, deren Deutung allergrößten Schwierigkeiten begegnet. In der Geschichte der deutschen Plastik ist kaum eine andere Epoche so schwer zu durchschauen. Kompliziert wird die Situation noch durch das Vorkommen von Nachbildungen von Werken des frühen 16. Jahrhunderts in der retrospektiven Kunst um 1600. (Auch der neuerdings durch K. Ginhart in der Österr. Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege (H. 1—2, 1954, S. 11) veröffentlichte Crucifixus aus der Minoritenkirche in Wien scheint mir wieder zu jenen merkwürdigen und höchst wichtigen „Repliken“ zu gehören, über die ich in der Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 1942 geschrieben habe.) Wie sehr wir immer noch am Anfang der Erkenntnis dieser Epoche stehen, kann am besten demonstriert werden an Hand der Tafel 3 in Feulners Werk über „Die deutsche Plastik des siebzehnten Jahrhunderts“. Von den drei Abbildungen dieser Tafel ist m. E. nur die mittlere zutreffend beurteilt. Der links abgebildete Putto erschien Feulner als Arbeit um 1570, stammt in Wahrheit aber von einem

Altar der Stadtpfarrkirche in Ingolstadt, der um 1515/20 entstanden ist, während die rechts abgebildete Figur von Feulner um 1540 datiert und in den Kreis Peter Flötners geordnet wird, m. E. aber erst hundert Jahre später angesetzt werden kann und eine Parallele zu den Putten G. Schweiggers am Nürnberger Neptunbrunnen darstellt.

(Diskussion fiel aus.)

MITGLIEDERVERSAMMLUNG  
DES VERBANDES DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER E. V.  
HANNOVER 30. JULI 1954

Der Vorsitzende eröffnete die Versammlung und stellte ihre ordnungsgemäße Einberufung sowie ihre Beschlußfähigkeit fest. Die Tagesordnung lautete:

1. Arbeitsberichte der Instituts-Direktoren in Florenz, Rom, München
2. Bericht des Vorstandes
3. Kassenbericht
4. Entlastung des Vorstandes
5. Ehrung von Hans Jantzen
6. Entschließung über die ehem. Staatl. Museen Berlin
7. Verschiedenes
8. Wahl des nächsten Tagungsortes

Zunächst wurde der seit dem 4. Kunsthistorikertag 1952 verstorbenen Mitglieder des Verbandes gedacht: Robert Schmidt, Lisa Schürenberg, Alfons Maria Schneider, Wilhelm Vöge, Robert Hiecke, Guido Joseph Kern, Hans Peter Müller, Hubert Wilm, Emil Noelle, G. Heinrich Lempertz, Werner Teupser.

An Arthur Haseloff, Max Friedländer und Richard Hamann wurden Telegramme gesandt; Eberhard Hempel wurde zu seinem heutigen Geburtstag beglückwünscht.

*1. Arbeitsberichte der Instituts-Direktoren in Florenz, Rom München*

Einleitend schlug der Vorsitzende vor, die Berichte über die Arbeit der deutschen Auslandsinstitute und des Zentralinstituts für Kunstgeschichte von nun an zu einer dauernden Einrichtung bei allen Tagungen des Verbandes zu machen.

*a) Kunsthistorisches Institut in Florenz. Bericht von Herrn Middeldorf.*

An Substanz hat das Institut nichts Wesentliches eingebüßt. Bibliothek und Photographiensammlung sind intakt geblieben; Verluste an Möbeln und Geräten konnten dank einer besonderen Zuwendung des Bundesministeriums des Innern schnell wieder ausgeglichen werden. Notwendige Ordnungsarbeiten sind im Gange, ebenso wie die Ergänzung der Sammlungen. Da dieses Jahr mit solchen Aufbauarbeiten voll ausgefüllt war, mußten Sitzungen, Vorträge und Kurse vorläufig zurückgestellt werden, doch sollen diese Tätigkeiten in Kürze wieder aufgenommen werden. Dagegen sind die Forschungsstipendien am Institut wieder eingerichtet, die alljährlich auf Grund der eingegangenen Bewerbungen vergeben werden. Desgleichen hat die Publikationstätigkeit wieder eingesetzt.



Als erster Nachkriegsband der „Forschungen“ ist Herbert Siebenhüners Buch „Das Kapitäl in Rom“ erschienen, ebenso das erste Nachkriegsheft der „Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz“. Von den im Institut begonnenen Studien und Forschungen ist bereits eine Arbeit über „Florentiner Goldschmiedekunst des 15. Jahrhunderts“ (Erich Steingraber) fertiggestellt. Eben begonnen wurde eine Arbeit über „Florentiner Skulptur um 1700, vor allem die Produkte der Großherzoglichen Bronze-Werkstätten“ (Klaus Lankheit). Weiter in die Toskana heraus reicht eine Arbeit über „Romanische Architektur im Pisanischen und Luccesischen“ (Stefan Burger), für die viele neue Aufnahmen gemacht worden sind. Über die Toskana hinaus greifen Untersuchungen zur italienischen Malerei des Mittelalters und der Renaissance (Fritz Goldkühle und Eberhard Ruhmer). Auf internationale Zusammenarbeit berechnet ist der Plan einer sorgfältig dokumentierten Veröffentlichung der Selbstbildnisse der Uffizien.

Was den Ausbau der Bibliothek und der Photographiensammlung betrifft, so sollen Gebiete wie das des Kunstgewerbes und der Barockskulptur erweitert werden. Ferner ist begonnen worden, die Hauptpublikationen und vor allem die Quellen zur italienischen Kunstgeschichte im 19. und 20. Jahrhundert zu beschaffen, wie auch die Bibliothek auf allen allgemeinen Gebieten auszuweiten ist. Den beiden Hauptabteilungen, den Quellen zur Kunstgeschichte und den Florentiner und Toskanischen Topographien, sind wichtige Ergänzungen zugefügt worden. Dabei werden Sonderdrucke und Opuscula gesammelt, und es wird bei dieser Gelegenheit die Bitte um Übersendung aller Sonderdrucke und Photographien ausgesprochen, die Florenz von Nutzen sein können.

Der Besuch des Instituts ist sehr gut: 45 % der Besucher sind Italiener, 20 % Deutsche und Amerikaner, der Rest setzt sich aus Gelehrten anderer Länder zusammen. Anfragen kommen fast täglich. Das Institut kann daher wohl behaupten, daß es sich wie früher der allgemeinen Achtung erfreut.

b) *Bibliotheca Hertziana in Rom. Bericht von Herrn Graf Wolff Metternich.*

Im Dezember 1953 wurde die Bibliotheca Hertziana auf Grund eines einstimmigen Beschlusses in die Unione Internazionale degli Istituti di Archeologia, Storia e Storia d'Arte aufgenommen. Die Forschungsstipendien werden wieder regelmäßig an geeignete Bewerber vergeben.

Das 7. Römische Jahrbuch für Kunstgeschichte befindet sich z. Zt. im Druck und wird voraussichtlich zu Weihnachten dieses Jahres erscheinen.

Neben dem Jahrbuch sollen die „Römischen Forschungen der Bibliotheca Hertziana“ fortgesetzt werden. Vier größere bzw. große Veröffentlichungen dürfen für die nächsten drei Jahre als gesichert gelten, vorausgesetzt, daß das Problem der Finanzierung in befriedigender Weise gelöst werden kann. Der Plan, S. Angelo in Formis in einer monographischen Sonderpublikation zu veröffentlichen, wird dank des Entgegenkommens aller italienischer Stellen, namentlich der Soprintendenza in Neapel, bald verwirklicht werden können. Die Aufnahmen des gesamten Zyklus der Wandmalereien sind fertig. Zugleich wird eine genaue Bauuntersuchung ausgeführt, die für die Datierung der Gemälde von entscheidender Bedeutung ist (Bearbeiter: Dr. Wilhelm Paeseler).

Zur Zeit werden im Institut u. a. Forschungen über Themen der Renaissance-Architektur, namentlich der Peterskirche, der alt-christlichen Monumental-Malerei und Mosaikkunst sowie der Malerei des 16. und 17. Jahrhunderts betrieben, deren Ergebnisse zu gegebener Zeit als Beiträge des Jahrbuches oder als Einzelpublikationen erscheinen sollen.

Die öffentlichen Vorträge wurden bei der Eröffnungsfeier am 21. Oktober 1953 mit dem Vortrag von H. Kauffmann (Köln) über neue Forschungen zu Bernini wieder aufgenommen. Von Neujahr 1954 an fanden regelmäßig öffentliche Vorträge statt. Es sprachen:

A. Weis (Rom), „Zum Problem der ältesten Marien-Ikonen“; D. Frey (Stuttgart), „Die geistige Krise in der Kunst des 16. Jahrhunderts“; K. Gerstenberg (Würzburg), „Die großen Deutschrömer und der Geist der Antike“; H. von Einem (Bonn), „Raffaels Transfiguration“.

Die wissenschaftlichen Sitzungen wurden ebenfalls wieder aufgenommen:

W. Paeseler (Florenz), „Zur Datierung der Wandmalereien von S. Angelo in Formis“; H. Roosen-Runge (München), „Rezepte zur Buchmalerei in kunsttechnischen Traktaten des frühen Mittelalters“; H. Siebenhüner (Bonn), „Das Kapitöl, Idee und Gestalt“; M. Gosebruch (Rom), „Zu Michelangelos Paolina-Fresken“.

Statt der früher üblichen Führungen für ein größeres Publikum wurden halbtägige „Besichtigungen“ römischer Kunstwerke eingeführt, bei denen Referate von Mitgliedern der Hertziana oder von Gästen als Grundlage eines Kolloquiums im kleineren, wissenschaftlich interessierten Kreise dienten. Daneben fanden unter den Mitgliedern der Bibliotheca Hertziana häufig Aussprachen und Besichtigungen statt.

Die Verluste der Bibliothek waren denkbar gering. Größere Lücken sind zu verzeichnen in der Ergänzung der Bestände infolge der Ankaufspolitik der Unione. Es ist inzwischen gelungen, die italienische Literatur im großen und ganzen wieder auf die Höhe zu bringen. Deutsche Publikationen sind durch den Oberbibliothekar Dr. Schudt mit Mitteln der Max-Planck-Gesellschaft schon seit mehreren Jahren vorsorglich beschafft worden. Die seit dem Kriege unterbrochene Verzettlung der Zeitschriften wird nachgeholt und ist bereits weit fortgeschritten (Bearbeiter: Dr. Waetzoldt). Die Photosammlung ist ebenfalls erweitert worden (Bearbeiter: Dr. Messerer).

Der Besuch der Bibliothek belief sich in der Zeit vom 1. Oktober 1953 bis zum 2. Juli 1954 auf 2046 Personen. Es wurden 83 Benutzerkarten ausgegeben, die sich auf 11 Nationen verteilen, unter denen Italien zahlenmäßig an der Spitze steht.

c) *Zentralinstitut für Kunstgeschichte in München. Bericht von Herrn Heydenreich.*

Da die gedruckten Jahresberichte des Instituts laufend und ausführlich über seine Tätigkeit orientieren, sei nur auf einige wichtige Punkte kurz hingewiesen.

Am 1. Juli 1954 hat sich das vom Bayerischen Staatsministerium für Unterricht und Kultus ernannte Kuratorium in einer Sitzung im Zentralinstitut konstituiert. Es gehören im an: E. Buchner (München), H. Deckert (Hannover), H. Kauffmann (Köln), E. Meyer (Hamburg), Th. Müller (München), P. E. Schramm (Göttingen), H. Sedl-

mayr (München). Durch diese Zusammensetzung wurde Sorge getragen, daß einmal die verschiedenen Fachzweige der Kunstgeschichte (Hochschule, Denkmalspflege, Museumswesen) einschl. der Nachbardisziplin Geschichte, ferner die wissenschaftlichen Körperschaften: Verband Deutscher Kunsthistoriker, Deutscher Verein für Kunstwissenschaft, Deutsche Forschungsgemeinschaft, und schließlich die hauptsächlich beteiligten Länder: Bayern, Hamburg, Niedersachsen und Nordrhein-Westfalen im Kuratorium vertreten sind.

Die außer der Bibliothek und der Photographiensammlung am Institut geführten Arbeitsapparate, der Sachkatalog der Bibliothek und die Systematische Kartei zur Vorromanischen Kunst entwickeln sich in zunehmendem Maße zu nützvollen Hilfsmitteln des Faches. Die Materialsammlung des Reallexikons, insbesondere sein Bildarchiv, wird künftig weiter ausgebaut werden. Die „Kunstchronik“ verzeichnet erfreulicherweise eine ständig wachsende Abonnentenzahl.

In seinen Forschungen will das Institut in vornehmlichem Maße die Quellenforschung pflegen. Zu diesem Zweck sollen auch die Stipendien über die gegenwärtig verfügbaren 3 Länderstipendien hinaus (Hamburg, Niedersachsen, Nordrhein-Westfalen) durch Errichtung eigener Stipendien vermehrt werden. Unsere Veranstaltungen (Vorträge, Tagungen, Lehrkurse) betreffend ist darauf hinzuweisen, daß unsere Vorträge meist zusammenhängende Probleme vorwiegend in zyklischer Form behandeln. Die Tagungen haben sich besonders bewährt. Ihr Leitgedanke ist, einen kleinen Kreis von Sachkennern zusammenzurufen, um aktuelle Fragen der Forschung gemeinsam zu erörtern, wobei besonderes Gewicht auf eine ausgedehnte Diskussion gelegt wird. (Vgl. Kunstchronik, H. 4, 1951; H. 5, 1954.)

Abschließend wird unter besonderem Hinweis auf den Geist wissenschaftlicher Gemeinnützigkeit, von dem letztlich alle Institutsarbeit getragen ist, die nachstehende Bitte ausgesprochen:

1. zu veranlassen, daß von den Dissertationen, die in Manuskriptform vorliegen, ein Exemplar der Bibliothek des Z.-I. zugeführt wird, damit eine Zentrale für diese sonst unzugängliche Literatur geschaffen wird. Es wird angeregt, bei der Herstellung der Dissertation einen zusätzlichen Durchschlag tippen zu lassen, der für das Z.-I. bestimmt ist. Das Institut würde gegebenenfalls dieses Exemplar auch käuflich erwerben.

2. die Systematische Kartei zur Vorromanischen Kunst (vgl. Kunstchronik 1953, S. 85) durch Zusendung von Materialien — Sonderdrucke, Grabungsberichte in Manuskriptform, Pläne und Photographien — zu unterstützen.

3. dem Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte bei seiner Fortführung zu helfen: zunächst als Autor, aber auch in jeder anderen Form der Beteiligung, z. B. durch unaufgefordert eingesandte Hinweise und Bereitstellung von Materialien (Photos und Sonderdrucke).

## *2. Bericht des Vorstandes*

Die Zahl der Mitglieder stieg seit dem 4. Kunsthistorikertag von 576 auf 634. Der Zuwachs umfaßt hauptsächlich Nachwuchskräfte, so daß im ganzen der Prozentsatz



der Verbandsmitglieder unter den eigentlichen Fachgenossen höher geworden und weiterhin im Wachsen ist.

In den beiden vergangenen Jahren ist versucht worden, die Tätigkeit des Verbandes möglichst wirksam zu machen. Der Verein zur Erhaltung des Kunsthistorischen Instituts in Florenz, die Bibliotheca Hertziana, das Auswärtige Amt, der Deutsche Akademische Austauschdienst ziehen ihn bei der Auswahl der Stipendiaten und Nachwuchskräfte hinzu. Ebenso ist der Verband im Kuratorium des Zentralinstituts für Kunstgeschichte in München vertreten und wird demnächst auch Mitglied des wieder zu bildenden Kuratoriums der Bibliotheca Hertziana werden. Der Verband hat wiederholt bei öffentlichen Stellen seine Stimme erhoben, z. B. wenn Gefahr bestand, daß kunstgeschichtliche Ordinariate in Extraordinariate verwandelt werden sollten. Dabei ist die Resonanz bei den Ministerien außerordentlich gut, während dies bei den städt. Behörden zu wünschen übrig läßt.

Eine der nächsten Aufgaben des Verbandes wird es sein, die deutsche Delegation für den Internationalen Kunsthistoriker-Kongreß in Venedig 1955 zu bestimmen. Es wird dabei voraussichtlich genau so verfahren werden wie vor zwei Jahren für Amsterdam.

Zum Bericht des Vorsitzenden erfolgten keine Wortmeldungen.

### *3. Kassenbericht*

Der erstattete Bericht schließt mit dem 23. Juli 1954.

Den Einnahmen von insgesamt 7244.45 DM stehen Ausgaben von 5847.36 DM gegenüber, so daß der Kassenbestand am angegebenen Stichtag mit dem Vortrag aus dem Geschäftsjahr 1952/53 zusammen 4962.36 DM beträgt.

Zum Kassenbericht erfolgten keine Wortmeldungen.

### *4. Entlastung des Vorstandes*

Auf Grund der Berichte des Vorsitzenden und des Geschäftsführers erfolgte die Entlastung des Vorstandes durch die Versammlung.

### *5. Ehrung von Hans Jantzen*

Der Vorsitzende wies darauf hin, daß schon in Nürnberg beabsichtigt gewesen sei, die besondere Stellung Hans Jantzens im Verbande hervorzuheben, doch sei dies damals von Herrn Jantzen selbst unter Bezug auf die nicht satzungsmäßige Technik des Verfahrens verhindert worden. Daher sei jetzt dieser Punkt ordnungsgemäß eingebracht worden. Der Vorsitzende schlug vor, Hans Jantzen zum Ehrenvorsitzenden des Verbandes zu wählen, was einstimmig angenommen wurde.

### *6. Entschließung über die ehem. Staatl. Museen Berlin*

Von Herrn Schöne wurde die folgende, von 14 Mitgliedern unterzeichnete Entschließung über die ehem. Staatlichen Museen Berlin eingebracht, die an die folgenden Stellen geleitet werden soll: 1. den Herrn Bundesminister des Innern, 2. den Herrn Bundesminister der Finanzen, 3. die ständige Konferenz der Kultusminister der westdeutschen Länder und 4. an den Senator für Volksbildung, Berlin:

„Erfüllt von tiefer Sorge um die Zukunft der ehemaligen Staatlichen Museen in Berlin und im Bewußtsein ihrer Verantwortung für den Kunstbesitz des deutschen Volkes und für die wissenschaftliche Tradition des deutschen Museumswesens haben die im Verbands Deutscher Kunsthistoriker e. V. vereinigten Museumsfachleute, Denkmalspfleger, Hochschullehrer und freiberuflich tätigen Kunsthistoriker auf ihrer Mitgliederversammlung am 30. Juli 1954 beschlossen, vor der deutschen Öffentlichkeit an die zuständigen Stellen die folgenden dringenden Bitten zu richten:

1. Für die museale Verwaltung der infolge des Krieges zur Zeit in Westberlin und in der Bundesrepublik verstreuten Bestände der ehemals Staatlichen Museen Berlins eine Zentralstelle zu schaffen, in der die Abteilungen der ehemals Staatlichen Museen Berlins ihre Arbeit fortsetzen können;
2. an die Spitze dieser Zentrale eine geeignete wissenschaftliche Persönlichkeit zu stellen, die jene Aufgaben wahrzunehmen hat, welche bis 1945 dem Generaldirektor der Berliner Museen oblagen;
3. die Bestände der Berliner Sammlungen möglichst bald und in möglichst großem Umfang wieder als Museen zugänglich zu machen;
4. alle organisatorischen und personellen Vorbereitungen zu treffen, damit die erhaltenen Bestände der Berliner Museen, sobald es die politische Lage erlaubt, ohne Verzug wieder in Berlin vereinigt werden können.

#### Begründung:

Trotz der im Kriege erlittenen Verluste und des Abtransportes wesentlicher Teile nach dem Osten bilden die erhaltenen Bestände der ehemals Staatlichen Museen Berlins noch immer einen Sammlungskomplex von Weltrang und zugleich den Schwerpunkt des deutschen beweglichen Kunstbesitzes. Künstlerisch, wissenschaftlich und wertmäßig von höchstem Belang, bedeuten sie ein lebenskräftiges Symbol der deutschen Einheit. Sie ruhen heute weitgehend ungenutzt in den Depots der Auslagerungsorte, ihre konservatorische Betreuung ist notgedrungen unzulänglich, und ihre wissenschaftliche Erschließung ist fast völlig zum Stillstand gekommen. Dieser Zustand ist eines großen Kulturvolkes unwürdig und findet auch im Ausland — neun Jahre nach Kriegsende! — keinerlei Verständnis. Hier liegt eine Verpflichtung gegenüber dem deutschen Volke und gegenüber der Weltöffentlichkeit vor, die nicht mit gelegentlichen, wechselnden Ausstellungen abgegolten werden kann.

Als Folge der kriegsbedingten Auslagerung sind die wichtigsten der erhaltenen Berliner Sammlungsbestände heute in Westdeutschland verstreut. Teile der Gemälde-Sammlungen, des Kupferstich-Kabinetts, des Kunstgewerbe-Museums und der Antiken-Sammlungen — um nur einiges Bekannte zu nennen — sind in Wiesbaden magaziniert, andere Teile der gleichen Sammlungen in Celle. Die Länder Hessen und Niedersachsen haben sich als Treuhänder um sie Verdienste erworben, welche die Antragsteller ausdrücklich dankbar anerkennen.

Die Bestände müssen endlich aus der kriegsbedingten, zufälligen Zerstreuung befreit, zusammengeführt und in möglichst großem Umfang wieder ständig zu-

gänglich gemacht werden. Daß dabei Berlin, als die Heimat der Sammlungen, besonders zu berücksichtigen ist, versteht sich von selbst und ist überdies für Mitteldeutschland (Ostzone) eine geistige Lebensnotwendigkeit.

Die zur Sicherung, Bewahrung und Pflege der Berliner Sammlungsbestände und Museumstradition notwendigen Maßnahmen erfordern nach Ansicht der Antragsteller die Bildung einer Zentralverwaltung, an deren Spitze eine tatkräftige Persönlichkeit der Wissenschaft zu berufen wäre, die die Gewähr bietet, daß alle auftretenden Fragen im gesamtdeutschen Sinne geregelt werden.

Genau so wichtig ist die Mitwirkung der Direktoren und Kustoden der ehemals Staatlichen Museen Berlins. Sie sind die besten Sachkenner ihrer Sammlungen und wissen daher am besten, welche konservatorischen und administrativen Maßnahmen am dringlichsten sind. Nach Lage der Dinge (die Bestände sind ja zum größten Teil schon seit 1939 magaziniert) sind sie auch die einzigen, welche diese Sachkenntnis an eine jüngere Generation weitergeben und jene Kräfte ausbilden können, die zur Erfüllung der kulturellen Aufgaben der Berliner Sammlungen in Gegenwart und Zukunft erforderlich sind. Diese Berliner Fachleute, unter denen sich Gelehrte von Weltruf befinden, haben ihre Lebensarbeit den ihnen anvertrauten Sammlungen gewidmet. Sie haben sich um deren Ausbau und Erhaltung die größten Verdienste erworben. Da die meisten von ihnen kurz vor der Erreichung der gesetzlichen Altersgrenze stehen oder sie bereits überschritten haben, würde eine weitere Verzögerung unheilbare Folgen haben, denn nur ihre Mitwirkung bietet die Gewähr für die Anbahnung einer neuen Zukunft.

Der Verband Deutscher Kunsthistoriker e. V. spricht abschließend die Erwartung aus, daß die in diesem Antrag geäußerten Bitten geprüft und personelle, organisatorische und verwaltungstechnische Regelungen getroffen werden, welche die geschlossene Erhaltung und Pflege des Berliner Museumskomplexes und der mit ihm verbundenen wissenschaftlichen Einrichtungen auch für die Zukunft gewährleisten.“

Im Anschluß an die Verlesung des Textes ergriff der Vorsitzende das Wort, um auf die Wichtigkeit dieses verantwortungsvollen Schrittes hinzuweisen. Als Mitunterzeichner stellte er klar, was mit dieser Resolution gemeint und was nicht gemeint sei, damit keine Mißverständnisse entstehen könnten. Erstens handele es sich um einen sehr komplizierten Sachverhalt, der eine politische, eine rechtliche und eine staatsrechtliche Seite hat, die hier nicht berührt werden könne, weil sie jenseits unserer Zuständigkeit liege. Zweitens beziehe sich die Resolution auf die Zukunft, nicht auf die Vergangenheit, die als gegeben hinzunehmen sei. Jeder ist überzeugt, daß es erprobte Sachkenner sind, die diesen Kunstbesitz bis jetzt treuhänderisch verwaltet haben. Jede Kritik liege der Resolution fern, sondern sie enthält die allgemeine Dankbarkeit für das Geleistete. Es muß außerdem klargestellt werden, daß das vom Kaiser-Friedrich-Museumsverein kürzlich versandte Rundschreiben in keiner Weise mit der hier vorliegenden Resolution zu verquicken ist und daß hier keinerlei Zusammenhang besteht. Der Kaiser-Friedrich-Museumsverein ist nicht der Verband, er hat andere Gesichts-



punkte, andere Auffassungen. Er selbst habe erst vor 8 Tagen von diesem Rundschreiben Kenntnis erhalten, als die Resolution längst formuliert war.

Der Vorsitzende ging dann auf ein Schreiben von Herrn Holzinger an Herrn Erich Meyer ein, das auf Herrn Holzingers Wunsch der Versammlung mitgeteilt werden soll. Er wandte sich gegen die von Herrn Holzinger vorgebrachten Bedenken und betonte vor allem, daß dessen Meinung, die Resolution enthalte eine Kritik an der Ausübung der Treuhänderschaft, unzutreffend sei.

Zu der Resolution selbst führte der Vorsitzende weiterhin aus, daß der Antrag darauf ziele, die Bestände der Berliner Museen aus einem Zustand der Unproduktivität herauszuholen, der nicht mehr vernünftig sei. Die Bestände sind sinnlos auseinandergerissen und die wissenschaftliche Arbeit ist erlegen, da jede Kommunikation fehlt.

Zwar ruhen bei den meisten Museen die Katalogarbeiten überhaupt — Hannover ist zu beglückwünschen zu dem jetzt fertiggestellten ausgezeichneten Katalog der Landesgalerie —, für Berlin aber besteht überhaupt keine Möglichkeit zu einer derartigen Arbeit. In diesen ganzen Jahren sind dort die Katalogbände nicht fortgesetzt worden. Im Ausland sind glänzende Kataloge veröffentlicht worden. Vom Louvre, von Windsor, vom Britischen Museum und von der Albertina wird hierin bewundernswerte Arbeit geleistet. An den ehemals Berliner Museumsbeständen geschieht nichts. Wie lange soll dieser Zustand noch dauern? Die Berliner Museen, die gerade in der wissenschaftlichen Museumsarbeit führend waren, sind stumm. Die Grundaufgabe der Museumsbeamten ist eben der wissenschaftlich-kritische Katalog. Auch fehlen die vielen Stellen für Volontäre, die gerade in Berlin zur Verfügung standen. Ferner muß der Sorge um die Erhaltung der wissenschaftlichen Kontinuität Ausdruck gegeben werden. Die Erfahrungen der alten Berliner Kollegen müssen nutzbar gemacht werden.

Der Leiter der neu zu schaffenden Verwaltungsstelle der Berliner Museen muß unbedingt ein erfahrener Kunsthistoriker sein, der die Forderungen überblickt, die Möglichkeiten abwägen kann und die wissenschaftliche Arbeit in Gang zu bringen versteht. Man wüßte eine solche Persönlichkeit im Augenblick kaum zu bestimmen, es läge wohl auch zunächst daran, daß die Behörde jemand findet, der die Verhältnisse untersucht. Zum Abschluß ist darauf hinzuweisen, daß auch die Zurschaustellung der Objekte unbedingt erforderlich ist.

Im Anschluß an die Ausführungen des Vorsitzenden meldete sich Herr *Hempel* zum Wort, um im Interesse der in der Ostzone tätigen Kunsthistoriker den Antrag aufs wärmste zu unterstützen. Von den Anregungen, noch weiteren Stellen die Resolution zuzuleiten, wurde der Vorschlag von Herrn *Reuther*, den Bundespräsidenten zu unterrichten, als erwägenswert aufgenommen.

Abschließend wurde über die Resolution abgestimmt, die von der Versammlung einstimmig angenommen wurde.

## 7. Verschiedenes

a) Der Vorsitzende gab auf Anregung des Leiters der Abteilung Museen, Herrn *Heise*, einen Antrag bekannt, zur Unterstützung von Herrn *Heise* bei Verhandlungen mit den Kommunalbehörden eine in kürzeren Abständen wechselnde Kommission aus

erfahrenen Museumsbeamten zu bilden, die in solchen Fällen handelt. Als erste wird die folgende Zusammensetzung vorgeschlagen: die Herren C. G. Heise, K. Martin, L. Reidemeister, Erich Meyer, Th. Müller und, um auch einen jüngeren Museumskollegen einzubeziehen, Herrn Pée. Nach längerer Diskussion, in der vor allem die Ordnungsmäßigkeit des Verfahrens kritisiert wurde, kam der Antrag zur Abstimmung und wurde mit Mehrheit angenommen.

b) Als nächster Punkt wurde die von Herrn *Heydenreich* bereits in seinem Jahresbericht erwähnte Erreichbarkeit der ungedruckten Dissertationen diskutiert. Von allen Seiten wurde der Wunsch geäußert, diese im Zentralinstitut für Kunstgeschichte in München vereinigt zu wissen. Die Herren *Kauffmann* und *Deckert* verwiesen darauf, daß neue Bestimmungen über die Drucklegung von Dissertationen unmittelbar bevorstehen und von der Rektorenkonferenz ausgearbeitet werden. Damit dürften sich neue erleichterte Möglichkeiten ergeben, die Dissertationen für das Zentralinstitut zu sichern. Sonst wäre, dem Vorschlag von Herrn *Frey* entsprechend, ein Rundschreiben des Verbandes an die Kunstgeschichtlichen Institute der Universitäten und Techn. Hochschulen zu richten mit der Aufforderung, für die Ablieferung eines Exemplares an das Zentralinstitut für Kunstgeschichte in München Sorge zu tragen.

c) Von Herrn *Rosemann* wurde ein Antrag eingebracht, daß der Verband sich für die Einrichtung weiterer Volontärstellen an den Museen einsetzen solle. Der Vorsitzende verwies auf den Erfolg des bereits auf dem Münchner Kongreß von Herrn *Gall* formulierten Antrages und schlug vor, diesen Antrag nochmals an die verschiedenen zuständigen Stellen zu übersenden, was allgemeine Zustimmung fand.

d) Als nächstes gab der Vorsitzende einen Antrag von Herrn *Girth*, Bamberg, bekannt, der anregt, daß der Verband die stellungslosen Mitglieder erfassen und von vakanten Stellen in Kenntnis setzen möge. Er erklärte dazu, daß dies vom Verband aus kaum durchzuführen sei, sondern daß die stellungslosen Mitglieder sich von sich aus an den Verband wenden müßten.

#### 8. Wahl des nächsten Tagungsortes

Zunächst kam es zu einer kurzen Aussprache über den Termin der Tagungen: Anfang August oder Anfang September. Die Mehrzahl entschied sich für Anfang August, so daß der nächste Kongreß also Anfang August 1956 stattfinden wird.

Was den Tagungsort anbetrifft, so wurden Stuttgart, Kassel und Bremen, vor allem aber Essen in Erwägung gezogen. Der Vorsitzende gab ein Schreiben der Stadt Essen bekannt, in dem darauf hingewiesen wurde, daß 1956 in Essen eine große Ausstellung mittelalterlicher Kunst geplant sei und daß die Stadt es daher besonders begrüßen würde, wenn auch der Kunsthistoriker-Kongreß in diesem Jahr in Essen stattfinden würde.

Herr *Jahn* machte den Vorschlag, den Kongreß in der Ostzone abzuhalten, in Leipzig, Dresden, Weimar oder Erfurt. Herr *Schmoll gen. Eisenwerth* bat, auch Saarbrücken als künftigen Tagungsort in Erwägung zu ziehen.

Nach längerer Diskussion wurde der Vorstand ermächtigt, den Tagungsort zu bestimmen und die Entscheidung dann in der „Kunstchronik“ bekanntzugeben.



MITGLIEDERVERSAMMLUNG  
DES DEUTSCHEN VEREINS FÜR KUNSTWISSENSCHAFT  
am 29. Juli 1954

Der Vorsitzende eröffnet die Mitgliederversammlung und stellte fest, daß sie satzungsgemäß rechtzeitig unter Vorlage der Tagesordnung:

1. Geschäftsbericht und Entlastung des Vorstandes
2. Wahl des neuen Vorstandes
3. Wahl des neuen Wissenschaftlichen Beirates
4. Arbeitsprogramm für die nächsten Jahre

einberufen wurde und daher beschlußfähig sei. Mit Zustimmung des Registergerichtes war die im Januar d. J. fällige Neuwahl des Vorstandes und des Wissenschaftlichen Beirates auf den heutigen Tag verschoben worden, damit die Mitgliederversammlung mit dem 5. Kunsthistoriker-Kongreß verbunden werden konnte. Der Vorsitzende gab den Geschäftsbericht. Er bat dann, Punkt 4 der Tagesordnung als Punkt 2 behandeln zu dürfen, damit der alte Vorstand noch über das von ihm eingeleitete Arbeitsprogramm der nächsten Jahre berichten könne.

Um seine eigentliche Aufgabe, die Herausgabe der Denkmäler deutscher Kunst, wieder stärker in Angriff nehmen zu können, hat der Verein angestrebt und erreicht, daß seine Planungen in das Schwerpunktprogramm 1954 der Deutschen Forschungsgemeinschaft aufgenommen wurden. So wurden Sachbeihilfen bewilligt für die Fortsetzung der Reihe der deutschen Meisterzeichnungen (Peter Halm: Wolf Huber, Hans Möhle: Adam Elsheimer, letzteres außerhalb des Schwerpunktprogramms), für die kritischen Gesamtausgaben der altdeutschen Gemälde (Carl Koch: Hans Baldung Grien; Friedrich Winkler: Albrecht Dürer; Heinrich Zimmermann: Lukas Cranach d. J.), für die Bearbeitung der karolingischen Fresken von S. Maximin in Trier durch Hans Eichler, sowie des zweiten Bandes der Bronzegeräte des Mittelalters: Die mittelalterlichen Türzieher durch Erich Meyer und schließlich der Oberrheinischen Goldschmiedekunst im Hochmittelalter durch Hans Jürgen Heuser. Weiter wurden Druckbeihilfen gewährt für Die Hochgotische Glasmalerei Schwabens von Hans Wentzel, für die Monographie über Peter Hemmel von Andlau von Paul Frankl, für den ersten Band von Dürers schriftlichem Nachlaß, bearbeitet von Hans Rupprich, für die Herausgabe der Baurechnungen des Xantner Domes durch Karl Wilkes und endlich für die Bauuntersuchungen am Münster von Reichenau-Mittelzell durch Emil Reisser.

Die Herausgabe der Sarazenischen Olifante durch Ernst Kühnel als Ergänzungsband des Goldschmidtschen Elfenbeinwerkes ist für 1955 in Aussicht genommen, für 1956 die Arbeit von Hans R. Weihrauch über Hubert Gerhart und Adriaen de Vries.

Zur Sicherung der Zukunft des Schrifttums zur deutschen Kunst, das zunächst von der Deutschen Forschungsgemeinschaft nicht betreut werden kann, erklärte sich das Zentralinstitut für Kunstgeschichte bereit, die Schaffung einer Stelle für einen Bearbeiter im Haushalt des nächsten Jahres anzustreben. Die rückständigen Jahrgänge 1950—1954 sind noch ungesichert; die Absage der Deutschen Forschungsgemeinschaft ist jedoch noch nicht endgültig.



Für die Jahresausgaben 1954—1956 liegt bereits eine Reihe von Plänen vor.

Der Vorsitzende erbat und erhielt die Entlastung des Vorstandes, der daraufhin zurücktrat. Herr *Middeldorf* übernahm die Leitung der Wahl des neuen Vorstandes und des Wissenschaftlichen Beirates. Als Diskussionsgrundlage lagen vom erweiterten Vorstand ausgearbeitete Vorschläge vor, die in leicht veränderter Form angenommen wurden.

In den engeren Vorstand wurden gewählt:

Vorsitzender	Heinrich Zimmermann, Berlin
dessen Stellvertreter	Richard Hamann, Marburg-Berlin
Schriftführer	Friedrich Winkler, Berlin
dessen Stellvertreter	Herbert von Einem, Bonn
Schatzmeister	Erich Meyer, Hamburg
dessen Stellvertreter	Irene Kühnel-Kunze, Berlin

In den weiteren Vorstand wurden gewählt:

Walter Hentschel, Dresden	Kurt Martin, Karlsruhe
Ludwig H. Heydenreich, München	Hans Möhle, Berlin
Hans Kauffmann, Köln	Karl Theodor Müller, München
Carl Koch, Berlin	Wolf H. Schubert, Halle
Edgar Lehmann, Jena	

In den Wissenschaftlichen Beirat wurden gewählt für:

- |  |  |
|--|--|
| 1. Mittelalterliche Baukunst<br>Ernst Gall, München<br>Werner Groß, Unterschondorf<br><i>Hans Jantzen</i> , Freiburg           | 6. Nachmittelalterliche Malerei<br><i>Ernst Buchner</i> , München<br>Ernst Holzinger, Frankfurt a. M.<br>Cornelius Müller-Hofstede, Braunschweig |
| 2. Nachmittelalterliche Baukunst<br>Eberhard Hempel, Dresden<br>Heinz R. Rosemann, Göttingen<br><i>Hans Sedlmayr</i> , München | 7. Kunst ab 1800<br>Eberhard Hanfstaengl, München<br>Paul Ortwin Rave, Berlin<br><i>Wolfgang Schöne</i> , Hamburg                                |
| 3. Mittelalterliche Plastik<br>Kurt Bauch, Freiburg<br>Richard Hamann MacLean, Marburg<br><i>Franz Rademacher</i> , Bonn       | 8. Kunstgewerbe<br>Heinrich Kohlhaussen, Coburg<br><i>Erich Meyer</i> , Hamburg<br>Hermann Usener, Marburg                                       |
| 4. Nachmittelalterliche Plastik<br>Karl Feuchtmayr, Murnau<br>Heinz Ladendorf, Leipzig<br><i>Karl Theodor Müller</i> , München | 9. Graphik und Zeichnungen<br>Peter Halm, München<br>Edmund Schilling, Edgware (England)<br><i>Friedrich Winkler</i> , Berlin                    |
| 5. Mittelalterliche Malerei<br><i>Albert Boeckler</i> , München<br>Hermann Schnitzler, Köln<br>Hans Wentzel, Stuttgart         |  |

Der Name des Obmanns ist jeweils *kursiv*.

# AUSSTELLUNGSKALENDER

AACHEN Suermondt-Museum. Oktober 1954: Gemälde der Innviertler Künstlergilde und „Entwicklung der modernen Malerei“ in Bildkarten, Slg. Werner Heyd.

BERLIN Haus am Waldsee. Bis 17. 10. 1954: Zeiten. Malerei (Graham Sutherland).

Kunstamt Wedding. Bis 15. 10. 1954: Maler- und Bildhauerarbeiten von Gerhard Kirchheim und Rudolf Leptien.

Galerie Springer. Bis 12. 10. 1954: Bilder 1954 von E. W. Nay.

Wasmuth Antiquariat. Bis 6. 11. 1954: Gobelins und Zeichnungen von Maria Wernze-Sichtermann.

BIELEFELD Städt. Kunsthau. Bis 31. 10. 1954: „Kunst und Theater“. Malerei, Plastik, Zeichnung, Druck im 19. und 20. Jahrhundert.

BOCHUM Städt. Kunstaussstellungen. 16. 10.—14. 11. 1954: Ausstellung des Bochumer Künstlerbundes.

BOLOGNA Palazzo dell' Archiginasio. Bis 31. 10. 1954: Mostra di Guido Reni.

BRAUNSCHWEIG Kunstverein. Bis 31. 10. 1954: Arbeiten von August Macke.

BREMEN Kunsthalle. Oktober 1954: „Bild und Schrift“. Plakate und Bücher von Lautrec bis Picasso.

Überseemuseum. Bis 15. 10. 1954: „Spielkarten aus fünf Jahrhunderten“.

DRESDEN Staatl. Kunstsammlungen Schloß Pillnitz. Ab 3. 10. 1954: Gedächtnis-Ausstellung Wilhelm Claudius, Wilhelm Otto Merseburg, Wilhelm Eller.

DÜREN Leopold - Hoesch - Museum. Bis 31. 10. 1954: Japanische Holzschnitte aus dem Museum f. Ostasiatische Kunst in Köln.

DÜSSELDORF Schloß Benrath. Bis 15. 11. 1954: Altes und Neues Berliner Porzellan.

Galerie Alex Vömel. Bis Ende Nov. 1954: Aquarelle von Otto Mueller und Pastelle von Werner Scholz.

FLENSBURG Städt. Museum. Oktober 1954: Französische Plakate.

HAGEN Karl-Ernst-Osthaus-Museum. Bis 31. 10. 1954: „Humor und Satire in der deutschen Kunst unseres Jahrhunderts.“

HAMBURG Amerika-Haus. 11. 10.—11. 1954: Fulbright-Studenten stellen aus.

Kunsthalle. Bis 31. 10. 1954: Gemälde und Zeichnungen von Ferdinand Hodler.

Museum für Völkerkunde u. Vorgeschichte. Oktober 1954: Kunsthandwerk sowie Arbeiten südwestafrikanischer Maler.

HANNOVER Kestner-Gesellschaft. 17. 10.—21. 11. 1954: Arbeiten v. Lyonel Feininger.

HEIDELBERG Kunstverein. Bis 24. 10. 1954: Künstler aus dem Rhein-Neckar-Raum, Gemälde von Hasso Gehrmann und Plastik von Hans Günter Nagel.

KAISERSLAUTERN Landesgewerbeanstalt. Bis 18. 10. 1954: Gedächtnis-Ausstellung Rudolf Levy.

KIEL Kunsthalle. 17. 10.—14. 11. 1954: Bildteppiche von Jean Lurçat und Keramik von Rudo Práger.

KÖLN Kunstverein. Bis 31. 10. 1954: Arbeitsgemeinschaft Kölner Künstler.

Kunstsalon Abels. Bis 30. 10. 1954: Arbeiten von D. Edzard, Paris.

MANNHEIM Kunsthalle. Bis 31. 10. 1954: Plastik u. Zeichnungen von Hans Wimmer, Zeichnungen von Josef Hegenbarth.

MÜNCHEN Hist. Stadtmuseum. Ab 24. 9. 1954: 200 Jahre Münchner Wohnkultur; 100 Jahre Au, Giesing, Haidhausen; 200 Jahre Münchner Puppenspiel.

Galerie W. Gurlitt. Ab 30. 9. 1954: Arbeiten von Brigitte Mitchell-Arnthal, Margarete Melzer und Kurt v. Unruh.

Kunstkabinett Kilm. Bis 15. 11. 1954: Bronzen und Graphik von Ernst Barlach.

Moderne Galerie Otto Stangl. Oktober/November 1954: Unbekannte Werke von Kandinsky, Marc, Münter.

Kunstkabinett Otto Stangl. Bis 15. 11. 1954: Französische Graphik.

MÜNSTER Landesmuseum. Bis 31. 10. 1954: Westfälische Kunst 1954:

OSNABRÜCK Museum. Bis 31. 10. 1954: Gemälde und Aquarelle von Clemens Wieschebrink.

ROSENHEIM Städt. Kunstsammlung. Oktober 1954: Jubiläums-Ausstellung zum 50-jährigen Bestehen des Kunstvereins.

SOLINGEN. Das Deutsche Klingenmuseum im Stadthaus wurde am 7. 8. 1954 wiedereröffnet.

WUPPERTAL Städt. Museum. Bis 17. 11. 1954: Gemälde von Charles Hindenlang.

## REDAKTIONELLE ANMERKUNGEN

Die Redaktion bittet um rechtzeitige Mitteilung von Ausstellungsterminen sowie um die Einsendung von Katalogen und Museumsberichten für die regelmäßig erscheinende Bibliographie. Bei unverlangt eingehenden Rezensionsexemplaren wird keine Gewähr für Rücksendung oder Besprechung übernommen. Nachdruck, auch auszugsweise, nur mit genauer Quellenangabe gestattet.

Redaktionsausschuß: Prof. Dr. Ernst Gall, München; Direktor Dr. Peter Halm, München; Prof. Dr. Ludwig H. Heydenreich, München; Prof. Dr. Wolfgang Lotz, Poughkeepsie, N.Y. — Verantwortlicher Redakteur: Dr. Florentine Mutherich, Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München, Arcisstraße 10.

Verlag Hans Carl, G. m. b. H., Nürnberg (Dr. Hans Carl, Verleger, Nürnberg, 75%, und zwei weitere Gesellschafter). — Erscheinungsweise: monatlich. — Bezugspreis: Vierteljährlich DM 4,50, Preis der Einzelnummer DM 1,50, jeweils zuzügl. Porto oder Zustellgebühr. — Anzeigenpreis: Preise für Seitenteile auf Anfrage; Anzeigenleiter: E. Reges. — Anschrift der Expedition und Anzeigenleitung: Verlag Hans Carl, Nürnberg 2, Abhofstr. Fernruf Nürnberg 2 65 56. Bankkonto: Südd. Bank AG., Filiale Nürnberg. Postscheckkonto: Nürnberg, Nr. 4100 (Verlag Hans Carl). — Druck: Josef Habbel, Regensburg, Gutenbergstraße 17.